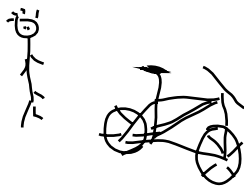


FACULDADE DE BELAS ARTES
DA UNIVERSIDADE DO PORTO

EM BUSCA DE
UM CERTO ESTADO DE INCERTEZA

JOÃO PEDRO AMORIM



Em Busca de um Certo Estado de Incerteza

João Pedro Amorim

Projecto para obtenção de grau de mestre em
Práticas Artísticas Contemporâneas

Orientador: Miguel Leal

Porto, Setembro 2017

ÍNDICE

----->

PRÓLOGO	7
PARTE I – MATÉRIA	
PRINCÍPIO DA INCERTEZA	14
AD LIBITUM + MAPPING DESIRES	19
PARA ALÉM DO DESESPERO SISÍFICO	22
BIRDS MIGRATING IN THE SUMMER	24
A CLASSE OPERÁRIA VOA PARA O PARAÍSO	28
REFLEXÃO	32
PARTE II – ENERGIA	
COMO UMA FÁBULA	41
O HOMEM QUE SAI DA CAVERNA	48
A MIGRAÇÃO DIGITAL DAS IMAGENS	77
EPÍLOGO	93

PRÓLOGO

Em Busca

Esta é a documentação de uma investigação. ““Investigação” [ricerca] *remete para um girar em círculo sem que se tenha encontrado ainda o próprio objecto* [circare]”.¹ A investigação termina no momento em que se encontra o objecto procurado. E desde o primeiro momento foi esse o meu objectivo: criar, no constante girar em círculo, um “objecto” artístico a partir da atabalhoada procissão investigativa.

Atabalhoada porque não queremos confundir as coisas: se a investigação é eminentemente científica, o trabalho que aqui começa é artístico. Naturalmente, do hábito de ver o mundo falar tão sério e tão formulado, a própria caneta segue princípios de bem parecer que à arte pouco interessam. A arte e a filosofia não se querem levadas a sério, muito menos por uma construção burocrática que obriga a uma hierarquização de saberes — estranha aos próprios valores da razão.

Se a ciência é do progresso e do movimento, a arte, que se pode servir de tudo e da qual tudo se serve, é por natureza do ócio, da paragem, da suspensão. Se a ciência é do domínio da acção, a arte é o gesto, a acção suspensa que se potencia na eternidade. Aqui tentei fazer consciente o momento em que o desejo, ou vontade manifestada, é transcrito em formas — visuais e textuais. É uma tentativa de definir o movimento perpétuo de uma busca por algo.

A investigação que aqui narro é apenas um momento de um estudo mais amplo. *“O estudo, que significa etimologicamente o grau extremo de um desejo (studium), encontrou já e sempre o seu objecto.”* É, ao contrário da investigação, *“uma condição permanente”*:

*“Pode-se definir o estudo como o ponto em que um desejo de conhecimento atinge a sua máxima intensidade e se torna uma forma de vida: a vida do estudante – ou melhor, do estudioso. Por isso – ao contrário do que está implícito na terminologia académica, onde o estudante se situa um grau abaixo do investigador – o estudo é um paradigma cognitivo hierarquicamente superior à investigação, no sentido em que esta não pode atingir o seu objectivo se não for animada por um desejo, que uma vez atingido só pode conviver estudiosamente com este, transformar-se em estudo.”*²

- 8 A investigação foi feita em duas trajectórias distintas. Uma primeira material (trabalhos artísticos); e uma outra imaterial ou energética (estudo de filosofia). Por um lado ideias estéticas que podem ser acedidas por via de construções materiais, por outro, ideias filosóficas que são predominantemente do domínio da razão.

Ao contrário da divisão cartesiana, a estrutura deste trabalho não sugere uma separação de corpo e razão. Se as trajectórias são distintas, no seu encontro forma-se uma esfera de saberes que se entrecruzam e completam. Como um organismo vivo. As duas partes têm naturezas diferentes, comportamentos distintos, mas é por vezes difícil distinguir onde uma começa e a outra acaba. O princípio de equivalência massa-energia ($E=mc^2$) diz mesmo que *“a massa tem uma energia associada e vice-versa”*.³ Se aqui optei por esta separação, inexistente no momento da investigação, é por um motivo de legibilidade.

Na primeira parte deste livro é apresentada documentação de alguns trabalhos desenvolvidos durante o período em análise. A selecção foi feita de acordo com critérios de qualidade, auto-satisfação e sobretudo de relevância e coerência entre si. A estes será acrescentado um novo trabalho, a ser apresentado no momento de defesa de mestrado. A necessidade de apresentar um novo projecto parte do desejo de criar uma peça central e representativa de toda a investigação. No fundo, como se fosse este o objecto que justifica toda a busca.

A segunda parte começa com uma reflexão sobre o Método (no contexto da unidade curricular de Metodologias da Investigação II) que ajuda a justificar a atitude do trabalho. A metodologia artística, na forma que Proust descreve em *À recherche du temps perdu* (*Em busca do tempo perdido*), é caracterizada pela acção da inteligência *a posteriori*, por oposição à científica, em que funciona *a priori*. O método aqui seguido foi o da toupeira: que sem ver por onde vai, encontra seguramente a cada vez o seu caminho.⁴ Uma perseguição circular de um objecto desconhecido, de uma ideia que no momento em que escrevo este prólogo é ainda de uma cintilância indeterminada. A inteligência agirá no fim, para entender o que foi criado.

9

O texto central do trabalho é uma reflexão sobre uma busca primordial que anima todos os humanos. *O Homem que sai da caverna* tem uma estrutura tripartida: numa primeira parte são analisadas as limitações à percepção humana, à comunicação entre seres e à própria existência (morte); depois descrevem-se as formas de propulsão do universo e dos humanos, a partir dos conceitos de *vontade* e *libido*, como se fossem “*máquinas do mundo*”; e finalmente comenta-se a acção da arte como única possibilidade de sair das três cavernas (limitações).

Como comentário, ou sugestão de uma saída da caverna alternativa, decidi incluir *A Migração Digital das Imagens*. Este ensaio é um outro movimento de fuga que ajuda a perceber os princípios por trás de algumas das obras desenvolvidas, como é o caso de *A Classe Operária voa para o Paraíso* e *Não Somos deste Mundo*. Escrito em 2016 para a unidade curricular de Metodologia da Investigação I, reflecte sobre o valor das imagens na era digital e sobre as implicações que poderá ter na memória colectiva a migração para o digital.

Estes ensaios não ambicionam o rigor de uma dissertação. Guiados pela perspectiva de um artista que tenta dar suporte filosófico ao trabalho que desenvolve, a pesquisa bibliográfica foi nalguns momentos bastante intuitiva. Igualmente não é meu objectivo retirar conclusões precisas.

- 10 Este é apenas um pretexto para seguir, continuar e projectar no futuro um estudo. Não se espera que no final haja conclusões e descobertas. O objecto encontrado no movimento circular da *ricerca* deve actualizar e renovar a minha busca. Por outras palavras, deve incitar a continuação desta vida de estudo, através de uma reconfiguração da visão. Será esse talvez o único contributo que um trabalho de investigação na arte poderá dar. Sem ser pessoal, reflectir uma individualidade e expandir as possibilidades de interpretação do mundo.

Esta investigação iniciou-se sem objecto e por prazer de investigar. Uma condição de fuga, de constante busca por um sentido. Um estado de devir que descreve o gesto artístico e que em última instância deveria encontrar o seu objecto. Mas uma vez encontrado, o que fazer? Iniciar uma nova investigação, qual Sísifo, “*proletário dos deuses*”,⁵ constantemente em busca de algo. Nesse sentido,

1. *Estudantes* de Giorgio Agamben.
Consultado em 24 de agosto
de 2017 em: [http://www.
revistapunkto.com/2017/05/
estudantes-giorgio-agamben_17.
html](http://www.revistapunkto.com/2017/05/estudantes-giorgio-agamben_17.html)

2. Ibid.

3. Consultado em 24 de agosto de
2017 em: [https://pt.wikipedia.org/
wiki/Equivalência_massa-energia](https://pt.wikipedia.org/wiki/Equivalência_massa-energia)

4. *“La taupe est inconsciente
mais elle creuse la terre dans une*

*direction déterminée.”, Masculin
Féminin, de Jean-Luc Godard,
(1966).*

5. *Le mythe de Sisyphus*, de Albert
Camus, (1942).
Consultado em 24 de Agosto de
2017 em:
[http://www.vub.ac.be/SOCO/
tesa/teaching/Albert_Camus_Le_
mythe_de_Sisyphe.pdf](http://www.vub.ac.be/SOCO/tesa/teaching/Albert_Camus_Le_mythe_de_Sisyphe.pdf)

PARTE I MATÉRIA

O Princípio da Incerteza

O princípio da incerteza enuncia que a posição e o *momentum* (estado de energia) de um corpo não podem ser medidos com rigor em simultâneo e sugere que a observação transforma o objecto observado.

Tempo, espaço e *momentum*.
Reflectir a imagem em movimento de um mundo-representação.

14

I — ESPAÇO

Não somos deste mundo (2015)

Vídeo HD; Cor e Preto e branco; 8 minutos
Inclui excertos de textos de Mário de Sá-Carneiro e Guillaume Apollinaire; e música de Zende Music.

A existência humana tem uma natureza efémera. O momento que vai do nascimento à morte é misteriosamente breve, e não parece pertencer-nos.

O vídeo descreve um movimento contínuo de fuga — da caverna para a vila, da vila para o espaço sideral — em busca de um lugar de pertença.

PREVIEW LINK



Leurs yeux sont des feux mal éteints
Leurs cœurs bougent comment leurs portes

II – TEMPO

Os passos em volta (2016)

Vídeo HD; Cor; 10 minutos
Inclui música editada de Maurice Ravel;
título a partir da obra de Herberto Helder.

O centro dista por igual de todos os pontos da circunferência. No centro do círculo estamos fora do tempo, longe das suas leis, observando todos os outros pontos à distância.

16

Como nessa música que se ouve do fundo de uma memória de infância, há 4 movimentos: o tempo todo — um homem que anda em círculos em torno de um ovo; o tempo passado — uma viagem nocturna numa vila suburbana; o tempo suspenso — uma cabeça que se vira insegura; a perpetuação de todo o tempo que há-de vir — um condutor que em *loop* vira sempre para o mesmo lado, desenhando o círculo que se há-de fechar.

III – MOMENTUM

Gloria in excelsis Mihi (2015)

Vídeo HD; Cor; 6 minutos
Inclui excertos de George Bataille.

Impressões descrevem uma exploração dos sentidos na busca de uma interioridade. Tenta-se em vão a distinção entre o dentro e o fora, entre energia e matéria. A narrativa sensorial é um olhar sobre o “eu” guiado por palavras de *L’expérience Intérieure* de George Bataille.

Momentos I e II apresentados no **Artspace O** em Seul entre 6 e 9 de Abril de 2017 na exposição **A Circle on the water**, com **Jiôn Kiim**.

Momento III apresentado em aula de Arte e Tecnologia em Dezembro de 2015.

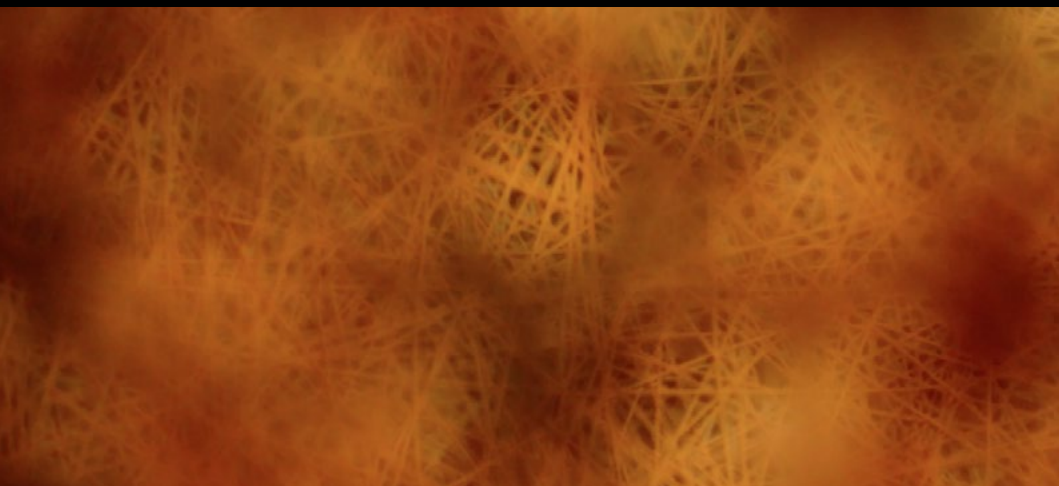


[PREVIEW LINK](#)

ce film est le récit d'un desespoir

este filme é a estória de um desespero

[PREVIEW LINK](#)



Ad Libitum (2016)

Plástico autocolante amarelo, pedra.

A fita matamoscas é uma película de cor amarela extremamente adesiva. As moscas, atraídas pela cor pousam na fita ficando irremediavelmente presas, captivas do seu instinto. Em *Ad Libitum*, as paredes da pequena galeria Extéril são completamente revestidas de plástico autocolante amarelo, remanescente dessa técnica anti-pragas. As paredes da galeria enquanto espaço sagrado têm esse poder sobre uma vontade humana superior. Aqui, o que nos atrai prende-nos, não nos deixa sair: faz-nos cativos de uma vontade que é superior a nós próprios. A arte como projecção de um desejo que é a manifestação humana e racional da mesma vontade que anima os instintos animais.

Mapping Desires (2016)

3 Canais Vídeo (7 min).

Inclui excerto de música de Richard Strauss.

Postes de iluminação, luzes publicitárias e focos sobre estátuas de animais, que servem de porteiros a prédios. Luzes que motivam desejos e impulsos, alimentam movimentos e constroem a cidade.

Mosquitos, moscas e traças, fatalmente atraídos pela luz. Embatem com estrondo contra o vidro dos candeeiros. Parecem querer desaparecer na electricidade. À espera, aranhos numerosos preparam a infalível armadilha. Um rosto esconde-se no escuro. Uma abstracção sobre os caminhos que o desejo percorre, uma tentativa de mapear as suas várias manifestações.





[PREVIEW LINK](#)

Para além do desespero sisífico (2017)

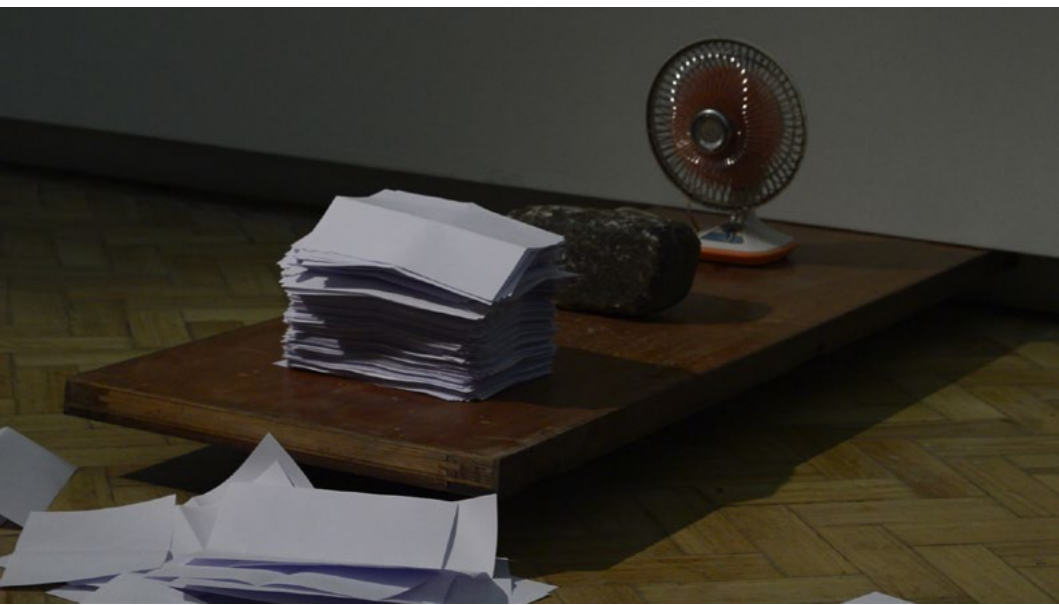
22

Pedra, folhas de papel, ventoinha.

Apresentado no **Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto** entre 14 e 19 de janeiro de 2017 na exposição colectiva ***Método***.

Sísifo senta-se à secretária. O caderno branco por diante. O proletário moderno escreve, enche a folha de negro. Uma brisa leve leva os dias e o caderno sempre branco à sua frente.

[LOOP]



Birds Migrating in the Summer (2017)

Em colaboração com **Jiôn Kiim**.

Projectão de vídeo (8min) em papel tradicional coreano.

Apresentado no **Artspace O** em Seul entre 6 e 9 de Abril de 2017 na exposição **A Circle on the water**.

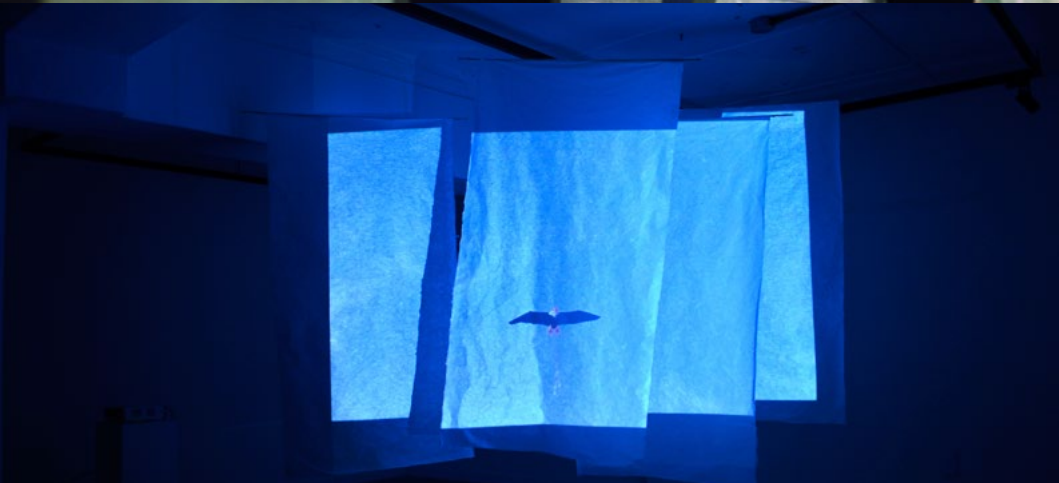
“For every bird that migrates north for spring and south for winter becomes a metaphor for the longing of return.”

Theresa Hak Kyung Cha in *Dictee*

24

Perto da zona desmilitarizada entre as duas Coreias uma pequena feira está montada e o céu cheio de centenas de papagaios de papel que substituem os pássaros que terão já migrado para norte. Aqui deseja-se a reunificação da Coreia.

Os papagaios e as pessoas voam entre as quatro telas onde o vídeo é projectado, indiferentes às suas fronteiras. O papel é o mesmo que é usado para fazer muitos dos papagaios no ecrã. A instalação está voltada para norte e sul, criando uma fronteira imaginária e duas perspectivas possíveis. De um lado e do outro, a imagem é quase igual, mas simétrica, e o diálogo, no silêncio das imagens, não é legível de apenas um dos lados.





All the birds disappeared from the sky.



Shall I feed them?



Then they would come closer to you.



Birds with strings.



PREVIEW LINK
PASSWORD: dmz

A Classe Operária voa para o Paraíso (2017)

Instalação Vídeo de 3 Canais (11min), Colete, cadeiras e fita adesiva.

Apresentado no espaço **Vasistas** em Dresden entre 21 e 23 de abril de 2017, com curadoria de **Christian Rätsch**.

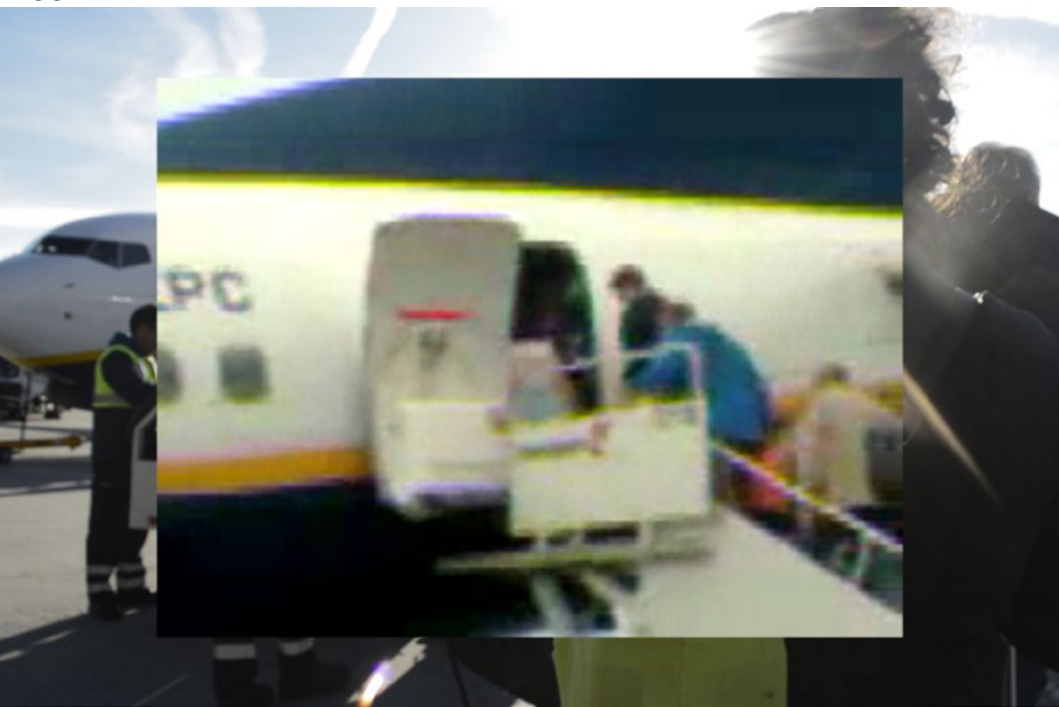
28

Os operários, espectadores, sonham: a sociedade digital promete-lhes o paraíso. No aeroporto, aguardam com paciência e vão passando os vários rituais de ingresso na nave. A viagem para o paraíso não é direito divino, é recompensa moral (mais do que espiritual ou religiosa). No descolar, os operários vêem apenas uma nuvem de píxeis. E, digitalizados, alienados, desaparecem.





30





Reflexão

À luz da teoria da psicanálise e do estudo do inconsciente nasce uma sala de projecção que tende a imitar o conforto e protecção de um ventre materno. Baudry vê no dispositivo cinematográfico uma imitação do estado metapsicológico do sonho, que gere desejos e dirige os desejos do espectador. Uma *“regressão temporal”* que leva a uma *“regressão da libido ao estado anterior da satisfação alucinatória do desejo; regressão no desenvolvimento do “eu” ao narcisismo primitivo que por consequência pode ser definido como o carácter absolutamente egoísta do sonho”*.¹

Se quem sonha sonha sempre na primeira pessoa, no cinema o espectador identifica-se com os actores que passeiam em cena. A *“obscuridade da sala, a situação de passividade relativa, da imobilidade forçada do sujeito do cinema, como (...) os efeitos inerentes à projecção de imagens dotadas de movimento, determinam um estado regressivo artificial.”*² No estado artificial, o sujeito, ainda que possa fechar os olhos, não consegue *“exercer uma ação sobre o objecto da sua percepção, não pode mudar voluntariamente o seu ponto de vista”*. Assim, sem conseguir distinguir as representações da percepção, o “dormente” vê as imagens que lhe são apresentadas como plus-que-réels, alucinatórias, para além da realidade. Toda a ideia do cinema seria a de *“fabricar uma máquina de simulação capaz de propor ao sujeito percepções com o carácter de representações tomadas por percepções”*.³

Baudry associa este espectador dormente ao prisioneiro de Platão que é a *“vítima de uma ilusão de realidade”*. A sala de cinema é, aliás, uma reconstrução da caverna de Platão: os guardas, ocultos atrás do fogo que projecta nas paredes sombras de objectos, seriam os projeccionistas

que na escondida cabine operam a máquina de imagens, e os prisioneiros, como audiência, viriam nas imagens projectadas uma ilusão de realidade. Os prisioneiros, que não chegam a conhecer os objectos do real, tomam as sombras como sendo o próprio real. A sala de cinema é, por isso, uma estrutura de dominação ideológica, de um emissor para um receptor, que está fisicamente sujeito a recebê-la indefeso?

Se é certo que o cinema nasceu de um contexto industrial e disciplinar, isso não implica que o espectador seja uma vítima das imagens projectadas. Kessler sugere o mesmo ao dizer que Baudry ignorou no seu estudo *“a inevitável actividade cognitiva dos espectadores”* e a natureza diferente de todos os filmes que descrevem diferentes *“posturas de espectadores ao seio da instituição cinematográfica”*.⁴ A perspectiva de Baudry é sobretudo histórica e não aborda o conteúdo fílmico, os diferentes registos de imagens de que o cinema é feito. Esta diferenciação é importante, porque o dispositivo do cinema, apesar de ter características próprias da ordem da manipulação da acção, não funciona sem conteúdo. Estas características permitem-lhe ampliar o impacto estético das imagens projectadas mas não alterá-las, o que implica que o dispositivo é, em si, ideologicamente neutro.

A máquina de gerir desejos é própria de alguns tipos de cinemas, geralmente associados à indústria cinematográfica mais robusta, como é o caso de Hollywood. Por outro lado, se olharmos para o Neo-realismo italiano, que assume características de forma e narrativas muito próximas das de Hollywood, vemos como o revelar do artifício cinematográfico que acontece choca com a comparação que Baudry estabelece com a caverna de Platão: quando em *Viaggio in Italia* (1954) a sombra da câmara se revela sobre uma multidão, Roberto Rossellini mostra-nos os guardas da caverna, que em Platão nunca se vêem. A

revelação do artifício destrói o encantamento e deixa nas mãos do espectador a decisão de conduzir o seu olhar pelos elementos que constroem a imagem.

O espectador não é indefeso face ao dispositivo clássico do cinema. A sua participação é cognitivamente negociada e voluntária. Se ocorre uma suspensão temporária da descrença e ele se deixa influenciar por uma série de estímulos que lhe manipulam e ordenam o olhar, deve-se a uma sedução própria da ampliação sensorial que o dispositivo provoca.

A análise de Edgar Morin é muito semelhante à de Baudry, mas diverge radicalmente ao nível das conclusões: neste local seguro que faz lembrar o ventre materno e o universo do sonho, o espectador estabelece uma relação de “*identificação-projecção-transferências*”⁵ com o projectado: o espectador identifica-se com os acontecimentos do ecrã, projecta neles os seus medos e desejos, e neste processo ocorrem transferências entre os dois domínios. Assim, o cinema proporciona uma viagem acordada pelo inconsciente, coisa impossível no sonho. Uma espécie de terapia, de psicanálise. O espectador suspende por momentos a sua descrença, suspende a realidade para entrar na janela de cinema, no seu inconsciente, guiado pela sua cognição através de um universo de ideias, conscientes e inconscientes, e de sentimentos viscerais.

O cinema é do domínio da ideia. A comparação de Baudry sugere que o cinema tem da caverna de Platão o facto de mostrar sombras da realidade. Mas o cinema não mostra sombras da realidade. Aquilo que mostra são ideias, — recorrendo à dualidade *studium/punctum* de Barthes — ora de origem semiológicas, ora estéticas, muitas das quais expressões livres do real. Naturalmente, há cinemas que reivindicam que aquilo que mostram é a realidade. Esses são muito pobres e são esses que merecem a crítica de Baudry — a imagem da sombra do real, aquém do mundo sensível,

que pretende trapacear o espectador, ao fazê-lo crer que é real o que é apenas representação. Outros cinemas não têm a presunção de nos mostrar o real, mas revelam ideias de um inconsciente colectivo, através de imagens projectadas numa parede.

Durante os dois anos de mestrado a parte mais significativa do meu trabalho anda em torno de uma reflexão sobre o dispositivo cinematográfico. Depois de ter experimentado e trabalhado outras questões das imagens em movimento, aquilo a que me propus no segundo ano foi focar-me na construção de narrativas espacio-temporais. O objectivo era construir video-instalações para pensar as imagens em movimento num espaço de galeria, mais amplo que o tradicional formato do cinema. Numa lógica semelhante à do *Expanded Cinema*, mas sem ver o dispositivo clássico como reduzido. O cinema é uma “*escrita de tempo*”, como diria Tarkovsky, e já incluiu em si uma dimensão virtual do espaço, assim como um tratamento visual da matéria. Tudo o que existe pode ser tratado na tela. Ainda assim, o meu objectivo era explorar estas características em si mesmas: imagens em movimento espalhadas no tempo e no espaço onde o público o experimenta, com uma ligação fundamental à matéria que lhe serve de suporte.

De uma forma geral, a tela costuma ser esquecida tanto no dispositivo clássico de cinema, como na maioria das instalações de vídeo. O formato é sempre fundamental, mas não é comum que se pense no material que compõe a tela, já que as suas propriedades fundamentais dizem respeito à capacidade de reflexão e brilho, de forma a potenciar ao máximo a imagem projectada. É normal: a matéria do cinema é a luz. O momento da projecção é um

momento em que as preocupações geralmente se centram no suporte (16mm, 35mm, vídeo) ou seja, no tratamento e processamento da luz. Em *Birds Migrating in the Summer* o material que constitui a tela não era abstraído da instalação: afirmava-se. Em primeiro lugar porque permitia que a imagem se visse dos dois lados; por outro lado a textura do papel não era indiferente; mas sobretudo devido à sua leveza, que resultava numa leve dança da tela com o movimento do público. O material era papel tradicional coreano, o mesmo de que eram feitos alguns dos papagaios de papel que se viam na imagem, o que criava a ilusão de que esses papagaios estavam ali na sala.

Ainda no plano material, fiz alguns exercícios com vidros na exibição de *Gloria in Excelsis Mihi* em que explorava sobretudo a possibilidade de fusão entre o reflexo do espectador e as imagens projectadas no vidro. Esta é uma forma de reflectir sobre o complexo de *projecção-identificação-transferência*. É também um fragmento da condição contemporânea da imagem em movimento, que frequentemente se cruza com os nossos próprios reflexos nos pequenos ecrãs. Este é um meio de crítica, que evidentemente reconhece uma certa beleza no solitário consumo de imagens em que vivemos.

Por outro lado, também ensaio uma abordagem àquilo que Cerith Wyn Evans chama “o filme sem filme” e Lívia Flores “o cinema sem filme”: uma composição de elementos que se comportam como imagens em movimento. Como se o olhar se libertasse dos suportes físicos e recuperasse a “dimensão espacial (...) subtraída para sempre” na operação cinematográfica.⁶ É o caso de *Para além do desespero sisífico* em que os três elementos: pedra, papel e ventoíinha estão a sós em cena. O tempo torna-se visível e o elemento estético é essa ligeira incerteza das folhas que abanam sem saber para que lado cair na repetição dos dias. A cena repete-se numa espécie de “utopia de artista, talvez: o filme

na cabeça de cada um, sem câmara nem projetor, ao mesmo tempo compartilhável.”⁷

Geralmente trabalho de uma forma muito próxima com o espaço e interessa-me muito a interacção que o público tem com os diferentes materiais. É o caso de *Ad libitum* em que o elemento principal era ilustrar esta sensação de captura, este temporário pânico de ficarmos agarrados a algo e trazermos atrás de nós as paredes.

Todos estes princípios serão fundamentais na minha apresentação de projecto final. Este trabalho novo tentará representar e aliar os diferentes aspectos da minha prática aqui enunciados.



37

Exercícios para *Gloria in Excelsis Mihi*, Dezembro 2015.

1. *Le Dispositif*, de Jean-Louis Baudry, *Communications 23: Psychanalyse et cinéma*, (1975) , pp.64

2. *Ibid.* 69

3. *Ibid.* 71

4. *La cinématographie comme dispositif (du) spectaculaire*, de Frank Kessler, Cinémas,

vol.14, nº1, 2003, pp.24

5. *Il Cinema o del Immaginario*, de Edgar Morin, (Milano: 1962), Silva Editore

6. *UNCUT | Como fazer cinema sem filme?*, de Livia Flores Lopes (Porto:2010)

7. *Ibid.*

PARTE II ENERGIA

Como uma Fábula

Como uma fábula.¹ Como uma história que se conta a crianças. Mais do que verdadeira, importa que seja bem contada. *Se non è vero, è ben trovato.*²

Uma jangada desce o Amazonas. Sentado num trono de madeira improvisado, um enviado da coroa espanhola auto-proclama-se rei da terra à sua volta. É o testa de ferro para o plano de Aguirre de se amotinar contra Cortez e liderar a Nova Espanha.³ Olhando para a mata amazônica escreve em decreto-régio que as terras à sua direita são suas, que as terras à sua esquerda suas são. Na sua nobre clarividência, vê com toda a clareza que está no seu direito dispor do que entender à sua volta. A crítica de Herzog – intencional ou não – ao colonialismo e ao poder é também uma descrição da atitude das sociedades ocidentais modernas de dominação do mundo por via da burocracia enquanto dispositivo de poder.

A história que Descartes nos conta no seu *Discurso do Método* encaixa num mesmo caderno de intenções: a tentativa de “humanizar” o mundo. O seu método é um sistema lógico que, ao que ele acredita, permite distinguir o real do falso.⁴ Assim, corrigindo os erros da percepção, a razão poderá dominar o universo que a envolve. Conhecendo-o, pode conquistá-lo. Para chegar ao seu método Descartes escreveu o seu *Discurso*. Alerta: o método é unipessoal e o seu serve apenas de exemplo aos seus leitores.⁵ Mais do que isso, o *Discurso do Método*, repleto aqui e ali de descrições e explicações sobre o processo de vários dos seus avanços na Ciência, feito aqui e acolá com reparos sobre falhas que terá cometido, tem ainda a particularidade de sustentar e justificar alguns avanços

controversos e não aceites na época – como o apoio à Teoria de Galileu.⁶ Assim, mais do que qualquer outra coisa, o discurso de Descartes é uma forma de tentar validar os resultados a que chegou e as descobertas que fez. É um discurso dirigido à Academia, que repete os processos mentais que lhe permitiram ter a certeza de estar certo. Por mais que Descartes critique a filosofia como ciência especulativa,⁷ na base metodológica da ciência, hiperbolizada na contemporaneidade em infundáveis procedimentos burocráticos, está uma raiz de lógica e filosofia, que, mãe de todas as ciências, medeia o contributo dos cientistas com a comunidade. Análoga ao direito jurídico, o saber da academia põe em julgamento o saber que os homens vão desenvolvendo. Através da repetição do método, verifica-se se os resultados obtidos são os descritos e, nesse caso, valida-se a descoberta como verdadeira.

42

Naturalmente as descobertas científicas não estão dependentes de um método, ainda que cientistas metódicos possam chegar mais facilmente à verdade, do que cientistas pouco metódicos. Pasteur defendia que *“no campo da observação a sorte favorece apenas os espíritos preparados”*.⁸ A descoberta aparece muitas vezes quando ninguém está a olhar. Fleming ter-se-á esquecido de algumas placas com culturas. Ao voltar de férias, Fleming descobriu a penicilina.⁹ Num outro episódio, a verdade apanha-nos de calças nas mãos. Segundo o mito, o *Eureka* de Arquimedes terá sido gritado depois de no seu banho ter notado que a sua entrada fazia com que a água transbordasse, correndo em euforia para a praça em Atenas, sem ter o cuidado de se secar e vestir.¹⁰

A metodologia é um sistema de validação. Para o outro e para o sujeito, um sistema baseado na dúvida metódica que garante que o resultado final é o mais claro e evidente possível e, por extensão, verdadeiro. O que nos diz Lacan sobre o método cartesiano: que na sua origem está o mais

básico dos impulsos humanos: o desejo.¹¹ O desejo da razão. Tudo parte de um irracional e instintivo desejo de saber mais sobre o mundo. Descartes não esconde a sua obsessão com a busca da verdade. Lacan põe ao lado de Descartes, aquele que é conhecido por nada saber, Sócrates, que n'O Banquete de Platão terá confessado, que a única coisa que desejava conhecer era o funcionamento do Eros¹² — também ele é movido pelo desejo. Curiosamente, Freud descrevia, ainda que em momentos diferentes, o desejo e a razão da mesma forma: silenciosos, mas constantes.¹³

A grande construção do saber humano constrói-se a partir do mais básico e primordial dos instintos humanos. Descartes proclamava que a razão estava acima de tudo. Schopenhauer viria mais tarde a discordar. O mundo existe assim como o percebemos e a razão é uma abstração que dele fazemos – apenas para compreendermos melhor e sermos capazes de o comunicar entre nós. Em todo o caso, toda a razão surge sempre da percepção e, segundo Schopenhauer, não é capaz de nos ensinar nada que não saibamos já intuitivamente. *“Nenhuma ciência propriamente dita (...) pode atingir um resultado final, nem dar uma explicação inteiramente satisfatória; tal deve-se ao facto de a ciência não poder colher a íntima essência do mundo, nem ultrapassar a representação: a ciência, no fundo, não faz se não dar-nos relações entre representações”*.¹⁴

O método pode tentar evitar os erros de percepção e da subjectividade, mas *“na realidade tudo o que é objectivo é já de uma ou outra forma condicionado pelo sujeito e pelas formas da sua consciência”*.¹⁵ Este é o próprio tecido do mundo que *“só pode ter uma realidade, e sem a qual é absurdo pensá-lo”* através da percepção do sujeito, já que *“o mundo não é mais do que representação, e como tal precisa do sujeito consciente, o qual sustenta a sua existência”*.¹⁶

O ser humano distancia-se progressivamente do

mundo físico, sem no entanto sair dele. Retira-se para um reino virtual de razão, construído de base a partir das percepções do real, mas mediado por instrumentos técnicos, científicos e tecnológicos. Neste movimento, fica a conhecer e a explorar (no duplo sentido da palavra ¹⁷) o real mais completamente. A promoção de uma política rigorosa em torno das metodologias utilizadas na descoberta do real é sobretudo importante para integrar contributos individuais neste sistema de conhecimento colectivo. É uma forma de mediação, um protocolo que adapta narrativas individuais à narrativa de uma criatura mais ampla: a sociedade completa, que tem um corpo e um intelecto próprio.¹⁸ Uma história complexa, baseada em factos reais. Ainda assim uma história.

E de que forma entram os artistas nesta história? De que forma pode uma metodologia servir uma investigação artística? É uma pergunta talvez interessante e importante para pensar o posicionamento da arte dentro da Universidade. A pergunta é particularmente ameaçadora num contexto em que o campo artístico é mais amplo que nunca – *não há exterior* –, podendo facilmente expandir-se para qualquer uso ou linguagem que lhe seja externo, deixando de ser possível defini-la como um corpo de práticas específico. O que é claro e evidente, e portanto verdadeiro, é que a prática artística cria novas formas, instituindo experiências estéticas entre um criador e um público (mais ou menos vasto). Assim, a metodologia artística será responsável pela legitimação do artista dentro de grupos, que em última instância definirão em que contextos se poderá instaurar a experiência artística. Pode por isso ser fundamental, paralelamente a uma prática livre sem agenda definida, desenvolver toda uma série procedimentos (dentro ou fora da academia, mais ou menos metódicos) que garantam que a experiência estética aconteça – que as “descobertas” artísticas possam ser

exibidas em espaço e tempo certo. Gostaria de me alargar sobre estes, mas desconheço-os quase totalmente. Talvez ingenuamente acredite que uma parte deste processo de legitimação se deve explorar à medida que o trabalho artístico o exige e que, antes de mais, é este que importa desenvolver. Ou seja, como método de trabalho, posso apenas propor a leitura godardiana da proposição de Descartes: *Cogito Ergo Video*.¹⁹ Pensar e fazer.

1. *“Mais, ne proposant cet écrit que comme une histoire, ou, si vous l’aimez mieux, que comme une fable, en laquelle, parmi quelques exemples qu’on peut imiter, on en trouvera peut-être aussi plusieurs autres qu’on aura raison de ne pas suivre, j’espère qu’il sera utile à quelques-uns, sans être nuisible à personne, et que tous me sauront gré de ma franchise.”* Discours de la Méthode, de René Descartes, (Paris:1959) Armand Collin, pp63

2. Provérbio italiano.

3. Aguirre, a Cólera dos Deuses, de Werner Herzog, (1972).

4. Descartes, Ibid. Na quarta parte do Discurso, Descartes descreve o seu método. Muito resumidamente, consiste na dúvida metódica, em que tudo aquilo que não seja claro e evidente, deve ser refutado, a fim de não tomar o falso por verdadeiro.

5.Ibid. 63

6. Ibid. pp. 131-158. Na quinta parte, através de silogismos, Descartes elenca várias das suas posições científicas.

7. Ibid. pp. 166

8. Oeuvres de Pasteur. Tome 7, de Louis Pasteur (Paris: 1854) éd. Masson, p. 129-132

9. Consultado em 10 de janeiro de 2017 em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/](https://pt.wikipedia.org/wiki/Penicilina#História)Penicilina#História

10. Consultado em 10 de janeiro de 2017 em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Eureka_](https://pt.wikipedia.org/wiki/Eureka_(exclamação))(exclamação)

11. *“Le désir de savoir”*. Le Séminaire de Jacques Lacan 11: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, de

Jacques Lacan, pp.150 (Paris:1973), Éditions du Seuil

12. Ibid. 258 *“Socrate n’a jamais voulu rien savoir, sinon ce qu’il en est de l’Eros”*.

13. Ibid. 284. A propósito de Freud *“la voix de la raison est basse, mais elle dit toujours la même chose”* e *“la voix du désir inconsciente est basse, mais elle insiste toujours et elle est indestructible”*.

14. *Il mondo come volontà e rappresentazione*, de Arthur Schopenhauer, (Milano:1991) Mursia Editore, pp.65

15. Ibid. pp.64

16. Ibid. pp.67

17. No inglês, *exploit/explore*, no italiano *esplorare/sfruttare*. Em português curiosamente explorar tem os dois significados: 1– Examinar, analisar, estudar, pesquisar. 2– Cultivar para produzir ou tirar proveito;

18. Em *L’Expérience Intérieure*, George Bataille, defende que todos os organismos fazem parte de um corpo maior que os transcende – referindo-se ao homem como célula do organismo sociedade.. Da mesma forma, Platão na *República*, faz a analogia entre o conceito de polis, a cidade e as suas várias formas de organização política, e o conceito de indivíduo, e os vários tipos de comportamento.

19. *Histoire(s) du Cinéma*, de Jean-Luc Godard (1993-1998)

O Homem que sai da Caverna

“O cinema é o desejo de criar um mundo, é um desejo que nasce quando o Homem sai da caverna, sai verticalmente da caverna, com a lenta evolução da espécie e a conformidade da bacia à posição vertical, e vem cá para fora, olha o mundo, olha o que está à volta, olha a realidade circundante e se começa a fazer perguntas. Perguntas sobre o que o rodeia, o seu próprio corpo – está inscrito em Lascaux, na mãozinha impressa na caverna.”

João César Monteiro

Entrevista com João César Monteiro por Rodrigues da Silva, 1992 in João César Monteiro, Catálogo da Cinemateca Portuguesa, de João Nicolau (org.), (Lisboa:2005) Cinemateca Portuguesa — Museu do Cinema, pp.359

48

I — Onde se ficam a conhecer três cavernas

A Caverna de Lascaux

A história da humanidade começa nas cavernas. Ao contrário do que poderá sugerir a denominação de espécie do *homo sapiens* (o homem que sabe), aquilo que o distingue de homínídeos anteriores, por exemplo do homem de Neandertal, não é a inteligência e o raciocínio, mas a capacidade de pensamento artístico.¹ Um homem que deixa de ser passivo actor de instintos animais e começa a contemplar e questionar o mundo que o rodeia. Este primeiro Homem *“criou do nada este mundo de arte onde a comunicação dos espíritos começa”* e que continua até à *“longínqua posteridade que os homens de hoje para ele significam (...) reflexo desta vida interior que tem na arte — e*

*só na arte — a sua via de comunicação”.*²

O *homo sapiens* distingue-se assim do *homo faber* (o homem que faz). Certamente que as ferramentas que os hominídeos desde há muito utilizavam e o facto de viverem em sociedades de trabalho, distinguia os hominídeos dos restantes animais: “*foi o trabalho, como é evidente, que fez dele o ser humano, o animal de raciocínio que somos*”.³ Mas é na contradição que dele advém, e não no trabalho em si, que o ser humano se cumpre enquanto tal.

Terá sido nesta altura que os hominídeos, feitos homens, terão tido consciência da morte,⁴ essa “*fenda imensa*”.⁵ Aquilo que a início terá criado estranheza, levou os humanos a criarem *interditos*, isto é, áreas de culto ou procedimentos de pudor, que ocultavam ou mascaravam a existência da morte. No reverso da morte, como sua resposta, também o sexo terá então tomado uma existência mais tímida e privada. “*O interdito consiste nesta fascinada limitação imposta pelo homem ao movimento dos seres e das coisas. São sagrados os objectos que um tal sentimento aterrorizado reserva.*”⁶ A morte e a sexualidade opunham-se à sociedade de trabalho em que todos viviam abertamente. Opunham-se, talvez como vestígios da animalidade do ser humano, um vestígio que se manifestava em espasmos religiosos, mas que não se assumia fora do universo ritual que o rodeava. É no seu distanciamento do mundo natural e da sua condição animal por via do trabalho, que se cria no ser humano uma infinita e paradoxal necessidade — o desejo de uma animalidade perdida, que o trabalho tão veemente tentava contrariar.

Terá sido este o contexto que antecedeu o momento em que os primeiros humanos pintaram as grutas de Lascaux (e de Foz-Côa), no Paleolítico Superior, fundando a arte e a humanidade tal como a conhecemos. A arte era um dos raros momentos em que estes *interditos* eram mostrados, exorcizados, como uma vitória sobre a morte.

Era na arte e não no trabalho que vinha inscrita a essência daqueles homens e mulheres. Talvez “as mãos negativas”⁷ das cavernas madalenas fossem precisamente, uma forma de guardar a sua essência nos rochedos e salvar uma parte de si para a posteridade.

Estes momentos eram uma paradoxal resposta à vida de trabalho que então começava a definir as sociedades humanas. Por um lado, apontavam para uma humanidade que viria um dia, o progresso de seres mais capazes e mais racionais, por outro, clamavam por regressar à sua condição anterior de animal — nas várias pinturas que são conhecidas, enquanto os animais são representados com minúcia impressionante, as faces humanas são ocultadas, desfiguradas e muitas vezes substituídas por cabeças de animais.

Desde a sua origem que a arte é transgressão de limites, de *interditos*. Nas primeiras pinturas podiam encontrar-se representações de pénis erectos e de homens que morriam. Nos seus dois livros *As lágrimas de Eros* e *O nascimento da arte*, Bataille descreve uma célebre cena, misteriosa, em que contracenam um homem com cabeça de pássaro e pénis erecto, aparentemente deitado — provavelmente morto — e um búfalo ao seu lado que parece ter os intestinos de fora, no que será o resultado de uma batalha entre os dois personagens. A sexualidade e a morte estão fortemente ligados, e parecem ser o tema central da arte e da religião — o domínio do sublime.

O sublime não se atinge por uma qualquer via da transgressão de um *interdito*, de um *tabu*. Pois a transgressão pode acontecer por desconhecimento do *interdito* em si, sendo então um sinal de ignorância ou de indiferença moral. Na transgressão autêntica “a angústia é profunda”, “é o estado de transgressão que comanda o desejo, a exigência de um mundo mais profundo, mais rico e prodigioso, numa palavra a exigência de um mundo

sagrado”.⁸

Também o tédio é uma angústia. “O tédio, e o seu extremo oposto que é a fome, pode levar os homens aos mais furiosos excessos”.⁹ Foi nos momentos de ócio que “o acaso e o tédio” terão desempenhado um papel importante passo nas primeiras manifestações artísticas dos homens.¹⁰ O trabalho, ou *negócio*, é a negação do ócio. Neste sentido o recreio é uma transgressão do princípio de trabalho. O ócio é fundamental para conservar um espírito que habilmente se situe entre o animal e o produtivo. O tédio, “a ave do sonho que choca o ovo da experiência”,¹¹ é “o ponto alto da descontração espiritual.”¹² e é a força que potencia o nascimento da arte. Talvez um dia “o homem se tenha sentido tão entediado ao andar que esse ataque de tédio o tenha levado a transformar o passo de corrida em passo de dança”.¹³

Se o mundo do trabalho, o mundo profano, é o meio, o mundo da arte, do sagrado, é a finalidade da humanidade.¹⁴ Estas pinturas, feitas por muitas mãos ao longo de vários anos condensam o espírito humano daquela época. É ainda o mesmo impulso que se vem repetindo em todas as formas de arte — porque a arte nasce da sublimação da representação, existe fora dela. As formas renovam-se mas a natureza fundamental da arte é a mesma. Estes murais ainda hoje gritam, do fundo dessa urgência humana que é contemplar o universo, uma ponte entre o passado ancestral animal, o futuro de uma sociedade de produção e de razão e o devir de uma espécie que procura a sua natureza específica entre estes dois pólos. Nas *mãos negativas* desenhadas nas paredes das mais belas cavernas deste mundo, podemos ouvir esses homens gritar:

Eu sou aquele que chama
*Eu sou aquele que chamava, que gritava há trinta mil anos.*¹⁵

A Caverna de Platão

Sócrates via os primeiros humanos saírem da caverna e deixarem de ser capazes de voltar a ver o que estava dentro dela (talvez gravuras e pinturas), desabitutados a ver no escuro. A *República* de Platão fala da luz da verdade. A caverna estaria habitada por prisioneiros que viam as sombras de coisas, julgando que viam as coisas em si. Neste estado *“a verdade consistiria apenas na sombra dos objectos fabricados”*.¹⁶ Fora da caverna, veriam os objectos à luz do astro do dia. Este processo não se consegue conferindo *“vista à alma, pois vista ela já possui; mas, por estar mal dirigida e olhar para o que não deve, a educação promove aquela mudança de direcção”*¹⁷ necessária a olhar a verdade em si. Por fim, deveria o entendimento subir *“para o mundo superior”* e contemplar o *“que lá existe”*, como *“a ascensão da alma para a região inteligível”*.¹⁸

52

A República socrática seria do domínio da razão. Embora com desgosto, Sócrates previa mesmo a expulsão de artistas da República. Na utopia racionalista a *polis* deveria ver-se livre de emoções exacerbadas, já que as más práticas dos heróis do drama e da poesia homérica iriam contagiar as almas dos cidadãos. Sócrates acreditava que sem contacto com a ideia do mal, os homens não poderiam exercê-lo,¹⁹ e que o *belo* distraía do *bem*. Será talvez este o erro fundamental socrático-platónico e que, em certa medida, é comum a todas as utopias que se lhe seguem. Existe um excesso de racionalização da vida, em que o próprio *belo* é visto como ameaça à instituição de uma cidade “perfeita”. No fundo, é o planeamento de uma cidade sem homens, ou com uma espécie de homens futura, que já terá cortado o cordão umbilical com a sua dimensão animal. Uma civilização que busca um mundo cheio de certezas.

O texto platónico abre as portas ao pensamento de Descartes que a fim de distinguir o real do falso,²⁰ institui o

pensamento da razão e do bom-senso. Na formulação da sua doutrina cristaliza-se a separação do mundo material, do mundo imaterial: o corpo e a mente. Seguindo esta perspectiva metafísica, existe uma dimensão inteligível totalmente distinta do corpo, que Descartes chegou mesmo a imaginar o corpo sendo substituído por uma máquina, sem prejuízo ou transformação da razão. Se é certo que *“nossa realidade é o pensamento”*,²¹ não é menos óbvio que este nasce e transforma-se de acordo com as transformações da matéria que nos constitui. É a própria matéria que incomoda esta escola de pensamento, que não só duvida dela, mas tenta ultrapassá-la.

A saída da caverna no texto de Platão é do domínio da razão. Uma alma dialética capaz de chegar à verdade através da retórica. Neste sentido a Filosofia que *“não é ciência”*, instala-se como tal *“por sobrevoar seu objecto, tendo por adquirida a correlação do saber e do ser”*.²² A essência do mundo como representação é *“irredutível do objecto que contém o signo, mas também do sujeito que o experimenta”*.²³ E uma perspectiva racionalista tende a abordar a ontologia do mundo de uma só das perspectivas.

53

As Cavernas de Proust

O “sortilégio” do *outro* é ser-nos totalmente inacessível. É complexo perceber a verdadeira essência do *eu* e a realidade do mundo que este percebe, e só por via da abstracção podemos imaginarmos a existência do *outro*. *“Como eu me represento a vivência alheia: como uma espécie de duplicação da minha”*.²⁴ Os *“mundos privados”* são um *“afastamento em relação ao próprio mundo”*. As variantes de percepção de cada sujeito impossibilitam que a vivência do mundo seja totalmente partilhada por todos. As pessoas vivem em cavernas, isoladas entre si, e em último caso do mundo comum também.

Em *À la recherche du temps perdu* Marcel Proust cria um personagem-narrador que vai percorrendo diferentes círculos sociais. Este narrador analisa a sua composição e a do *outro*, dos vários outros que vai conhecendo, até à neurose. É uma obra que se apresenta “*como exploração de diferentes mundos de signos, que se organizam em círculos e se interceptam em certos pontos*”.²⁵ Nesta busca, ou investigação, o narrador vai aprendendo sobre o complexo mundo dos signos. É sempre através de signos que as várias personagens interagem entre si e com o mundo. Cada círculo tem as suas regras muito específicas e alguns personagens evidenciam isso mesmo, ao serem inaptos em determinados contextos e muito hábeis noutros.²⁶

Nesta obra Deleuze identifica quatro tipos de signos: os do mundo social, os do amor, os sensíveis e os da arte. Os signos são pontes, agentes de mediação entre personagens e o mundo. Os signos sociais são vazios pois transitam sem conteúdo, formalizando conhecimentos e ligações aparentes entre pessoas. Os do amor são mentirosos, já que a sua sobrevivência e desenvolvimento depende do jogo de ocultação e revelação de mundos desconhecidos que se querem possuir e que a pessoa amada carrega consigo. Os sensíveis são uma espécie de *punctum* barthesiano, qualidades sensíveis que não obstante conservem significação semiótica (mas pessoal), agem através da sua presença material. Estes signos têm a particularidade de representarem a coisa “*como nunca foi vivida*” na sua “*eternidade*”, “*signos verídicos*” que aparecem “*em pessoa e na sua essência*”, que está sempre dependente do aparecimento de uma “*essência ideal que ele encarna*”.²⁷ Nesta aceção, Proust e Deleuze reconhecem o natural entrelaçar entre o mundo material e o mundo ideal.

O mundo da arte “*é o mundo ulterior dos signos, e estes signos como desmaterializados, encontram o seu significado numa essência ideal*”.²⁸ “*Todos os signos*

convergem na arte”, e os signos da arte agem sobre todos os outros, transformando-os indelevelmente. Por isso *o tempo perdido*, o tempo que se perdeu com buscas inúteis ou inglórias, ganham na extensão total do tempo a sua significação: constroem um ser que, se for capaz de agir crítica e contemplativamente sobre o mundo, pode reconstruí-lo na sua percepção, e em todos os signos da sua vida passada.

No método de aprendizagem artístico e literário, ao contrário do que acontece no método científico, *“quando a inteligência intervém, é sempre a posteriori, nunca a priori; é necessário experimentar o efeito violento do signo”*,²⁹ *“que nos força a buscar, que nos oculta a paz”*, e a verdade, o objecto final da arte, não é o *“produto de uma boa vontade”* pré-definida, mas *“o resultado de uma violência no pensamento”*. É por isso necessário substituir o *“método”*, pela *“obrigação”* e pela *“sorte”*. *“A verdade depende de um encontro com alguma coisa que nos força a pensar e a procurar o verdadeiro”*.³⁰ Os signos artísticos confundem-se com a própria vida e criam uma transversalidade entre todos os momentos e espaços, incluindo-se a todo o instante na sua própria pesquisa, enquanto a ciência parece ter *“a necessidade de excetuar-se das relatividades que estabelece, de pôr-se ela própria fora do jogo”*.³¹

55

A fuga da caverna exige uma pesquisa, e uma pesquisa profunda, ao mais íntimo do real. O mundo proustiano é um mundo de isolamento e solidão,³² onde apenas através de rasgos no tecido do *eu* podemos amiúde comunicar com os outros e com o mundo que nos rodeia. Estes rasgos acontecem apenas no domínio da arte. *“As nossas únicas janelas, as nossas únicas portas são todas espirituais: não existe intersubjetividade sem ser artística”*,³³ porque é através da espiritualização da matéria³⁴ que a arte opera o mundo transformando-o no mundo primordial, *“o começo do universo, um começo radical absoluto”*³⁵ e a sua

projecção no tempo inteiro. A arte ultrapassa a forma como percebemos o mundo e revela-nos o universo tal qual é.

II — Onde se descreve o universo e as suas forças

O Mundo como Representação

Crê-se que o universo começou com uma explosão primordial que ainda hoje estará em acção. A expansão constante resultará num crescimento da entropia — um mundo cada vez menos enérgico, mais frio. O crescente caos da matéria e energia desvanecer-se-á no nada. A finalidade do universo será anular-se e todas as suas forças parecem ir nesse sentido. Até desaparecemos todos numa aniquilação tão perfeita e completa que o começo de tudo se torna inevitável de novo.

56

Se o universo é infinito não o é só na extensão. Sim, há galáxias muito distantes que conquistadores do futuro sonharão em descobrir, mas não é preciso mexer um dedo para percorrer espaços infinitos. Dentro de cada átomo existem infinitas quantidades de vazio pontuadas aqui e além por corpúsculos de energia. É essa a matéria ao mesmo tempo tão diferente e tão igual da própria energia que nem chega a ser estranho que a luz se comporte simultaneamente como energia e como partícula. O próprio universo é um entrelaçado de matéria e energia.

A essência do universo não é atingível por via da representação — porque não podemos ir além da nossa condição humana, não podemos saber nada que vá além disso. Na dúvida metódica está implícita a condição do universo como representação: o *cogito ergo sum*, e todas as conclusões derivadas estão totalmente dependentes de um *sujeito*, um *eu* que pense, que perceba e interprete o mundo, e que no limite possa ser. O *sujeito* que percebe e o *objecto* de percepção confundem-se numa relação

simbiótica, em que os dois se confundem formando aquilo a que chamamos mundo — o mundo como representação.

Julgamos conhecer o Sol e a terra mas conhecemos apenas *“o olho que vê um Sol, uma mão que sente o contacto de uma terra”*.³⁶ O homem afectado pelo *“espírito filosófico”* — a capacidade de distinguir o verdadeiro do falso, na acepção cartesiana — reconhece que tudo o que conhece são ideias, representações e que o *“mundo circundante não existe se não como representação, isto é sempre e apenas em relação com um outro ser, com o preceptor”*. *“O mundo é uma minha representação”*.³⁷ tudo o que existe é um *“objecto em relação ao sujeito”* que o percebe. É uma concepção de realidade pessoal e intransmissível, em que um só sujeito *“juntamente com o objecto, basta para constituir o mundo como representação com a mesma plenitude de milhões de seres existentes; já o desaparecer deste único sujeito traria consigo o desaparecer do mundo como representação”*.³⁸

57

Reconhecer a natureza representativa do universo não é negar-lhe a existência material, mas antes admitir que a matéria *“não tem essência independente da percepção mental, [que] a existência e a perceptibilidade são termos convertíveis”*.³⁹ A existência do mundo depender da percepção de um sujeito é muito diferente de uma primazia da razão. Na sua prisão perceptiva os homens podem desenvolver a compreensão do mundo e no limite dominá-lo melhor. Mas não podem ultrapassar os limites da percepção e atingir a essência do mundo — a *vontade (Will)*. Espécie de natureza divina, a *vontade* é uma dimensão do mundo que se manifesta fenomenologicamente em todas as coisas. É ela que, imutável e indivisível, age sobre tudo o que existe alterando a representação do mundo, que é uma sua manifestação.

Tudo o que sabemos sobre o mundo é mediado pela percepção, pois é a única forma que temos de lhe

aceder. Para além da visão, audição, tacto, olfacto e paladar podemos recorrer à razão, mas esta não faz se não combinar informação recebida por estes sentidos para atingir ideias e conceitos abstractos. A ciência dá-nos “*relações entre representações*”.⁴⁰ O papel da ciência será assim mais do que descobrir algo sobre a natureza do mundo — que segundo Schopenhauer já conhecemos intuitivamente — possibilitar a abstracção e a posterior comunicação entre diferentes pessoas dos conceitos e conhecimentos científicos que permitem dominar o ambiente circundante mais completamente.⁴¹

O tempo e espaço estão profundamente ligados com a noção de representação. O mundo como *vontade* existe para além do tempo e do espaço, mas a sua manifestação é mediada pelo princípio de razão. O princípio de razão foi definido por Kant como o conjunto de Tempo, Espaço e causalidade e explica a *wirklichkeit* (*wirk* significa em alemão trabalhar, *wirklichkeit* realidade), a realidade enquanto acção da coisa em si, no fundo a forma como a *vontade* se transcreve em representação.⁴² “*Como uma espécie de moldura estas três variáveis orientam a objectivação da vontade em representação*”. A reunião do tempo e do espaço “*na forma de causalidade constitui propriamente a matéria*”.⁴³

Curiosamente, ou não, o princípio que define o nascimento da ciência contemporânea refere-se também a estas três variáveis. O princípio da incerteza, que descreve a natureza incerta e imprevisível do mundo ao nível quântico, diz-nos que é impossível definir simultaneamente a posição e o estado de energia de um electrão em órbita em torno do núcleo. Tempo, espaço e *momentum*. A impossibilidade de determinação exacta de tais propriedades seria explicada pela forma como “*a interacção entre observador e objecto causa mudanças incontrolláveis e grandes no sistema observado, derivados das mudanças descontínuas características dos processos atómicos*”.⁴⁴

O Mundo como Vontade

A essência do mundo, aquilo a que Schopenhauer chama *Will* — *vontade* — é também a nossa essência. Em certa medida, esta *pepita* corresponde a uma certa ideia do divino nalgumas religiões e é algo que a ciência não consegue descortinar. É-nos imperceptível em si — percebemo-la enquanto fenómeno, quando se objectiva no mundo, quando interfere com a nossa representação do mundo. A *vontade* é a essência de todas as coisas e aquilo que está para além da compreensão do mundo — podemos admitir que é essa mesma a incerteza, o desconhecido, tudo aquilo que, por estar oculto às capacidades que nós possuímos ou por existir em termos não convertíveis com a nossa inteligência nos é irremediavelmente oculto. Esta *vontade* manifesta-se sobre diferentes formas, como são disso exemplo a força da gravidade, a fome e a *vontade* humana. A *vontade* é imaterial mas manifesta-se de forma material, na representação. “A *vontade* e a *representação*, *indissoluvelmente unidas no mundo real do qual constituem as duas faces*”.⁴⁵ essência e fenómeno.

59

A *vontade* está presente em todos os fenómenos, ainda que em graus de objectividade muito diferentes. A força gravítica é a *vontade* em si. As excitações animais, que o homem também sofre, são igualmente formas que a *vontade* assume quando age sobre a matéria. Finalmente, a *vontade* humana, influenciada e construída pelo intelecto e pela representação do mundo, é uma outra forma de objectivação da *vontade*, aquela de grau mais elevado — pois é o momento em que a *vontade*, e portanto o mundo, ganha consciência de si. Enquanto que a força gravítica é pura, no sentido em que não está dependente da representação, a matéria reage a ela, mas não a transforma nem controla; o livre arbítrio dos humanos está dependente de toda uma série variáveis que a constroem. O grau de

objectivação corresponde por um lado ao grau de ligação da representação, e à complexidade da sua determinação. O indivíduo “*não é vontade como coisa em si, mas um fenómeno de vontade*”.⁴⁶ É uma manifestação e um veículo de *vontade* ele próprio.

A *vontade*, ainda que una, ao agir sob múltiplas formas, em múltiplos vectores, no indivíduo e no universo, entra em conflito consigo própria. Não fosse de outra forma, o desejo de qualquer pessoa em fazer algo não encontraria inércia nas mais variadas situações. Tomemos por exemplo a fome e o desejo sexual, que de certa forma exigem disciplina ao sujeito, de forma a garantir que vença a sua *vontade* de grau mais elevado, a necessidade de cumprir códigos morais e sociais. Normalmente “*a única vontade que se objectiva em todas as ideias, tendendo sempre à mais alta objectivação possível, abandona aqui, depois do conflito, os graus inferiores do seu fenómeno, (...) os quais, ainda que reduzidos à servitude, aspiram sempre a manifestar a própria essência de modo completo e independente*”.⁴⁷

No ser humano a *vontade* manifesta-se nos seus diferentes níveis, ela é o motor para a vida humana. Os desejos, tanto físicos como intelectuais são por vezes difíceis de distinguir. Os desejos não se satisfazem. Os desejos existem enquanto necessidades, na linguagem lacaniana: *la manque* (a falta). A satisfação de todos os desejos, depois de um breve prazer, daria lugar a novos desejos antes ignorados. No limite a satisfação de todos os desejos seria responsável por um sentimento de tédio talmente forte, que a necessidade de suprir este tédio seria urgente. Schopenhauer sugere que somos criaturas condenadas ao sofrimento, num universo em agonia, por entre desejos insatisfeitos. É essa a nossa condição. Como toupeiras “*cruzamos a terra numa posição determinada*”,⁴⁸ porque parece haver sempre “*a violência de um signo que nos força a procurar, que nos rouba a paz*”.⁴⁹

O ser humano nasce incompleto e em falta de muita coisa. Nasce em branco. A criação da identidade e a formação da personalidade vai derivar da apreensão do mundo pelos sentidos e por instintos de sobrevivência que dirigem o indivíduo. Por um lado, de um desenvolvimento intelectual que o complete enquanto indivíduo de uma espécie. Ao contrário de outras espécies e tal como outros mamíferos, o ser humano nasce num estado de desenvolvimento e de independência muito limitado. Grande parte da sua acção está dependente da aprendizagem e não apenas dos instintos. Por outro lado, enquanto ser sexuado, o ser humano perdeu a sua imortalidade — e a sexualidade é um mecanismo que a permite recuperar, expandido a esperança da vida da espécie.

A *libido* é uma pulsão erótica. É o instinto de sobrevivência da espécie, e a resposta à morte individual da *vontade*. O desenvolvimento de um recém-nascido implica uma mudança das zonas erógenas, em que o bebé tem prazer mediante uma determinada actividade. Esta sensação de prazer — por via da satisfação de uma necessidade — é o mecanismo de aprendizagem por excelência, que induz a criança a adoptar certas práticas, algumas tão simples como mamar, defecar ou urinar. De facto, as primeiras zonas erógenas do desenvolvimento de um bebé são a boca, o ânus e a zona genital, zonas que o bebé deve aprender a controlar para se alimentar, controlar a urina e as fezes — movimentos instintivos, mas que exigem uma série de movimentos de músculos intestinais que não nascem prontos a agir. São também estas pulsões que garantem que os seres vivos, numa fase mais madura da sua vida, procurem prolongar a espécie.

A *libido* é um “*instinto de vida sem necessidade, indestrutível*”.⁵⁰ Como se o desejo fosse também uma pulsão de morte, ou um desejo onde esta está presente, a *libido* tenta resolver a falta de uma parte da

nossa imortalidade. Ao contrário das plantas que são simultaneamente masculinas e femininas — ainda que precisem de um agente de fecundação externo — o indivíduo humano tem apenas um género e não se reproduz assexuadamente como muitos organismos unicelulares. Como tantos outros animais, vive numa condição de efemeridade, cuja eternidade, imortalidade é reposta através do sexo, da reprodução da espécie. É por isso que a *libido* é “uma pulsão de morte” representando em si própria “o papel da morte no ser vivo sexuado”.⁵¹

O *inconsciente* é o discurso do *outro* e persuadimo-nos constantemente que o *outro* tem aquilo que nos está em falta.⁵² “O desejo do homem é o desejo do Outro”,⁵³ talvez por termos aprendido desde o início da vida a buscar nos outros aquilo que em nós falta. O *eu* deseja transformar-se no *outro* ou pelo menos absorver dele os traços que parecem ser proveitosos. O ser humano deseja o que lhe é exterior. É através dos sentidos que assimila o que existe fora de si, recebendo a informação sensorial e interpretando-a no mundo como representação que conhecemos — imagens, sons, cheiros, toques, sabores. A memória cria uma certa ilusão de continuidade ao contrariar a expressão representativa do tempo. Mas tal como o fogo, somos uma reacção que se transforma continuamente em algo novo apesar da aparência de unidade. Não é só no ver que o *outro* nos define é também no facto de por ele sermos vistos,⁵⁴ que construímos a imagem de nós próprios imaginada a partir de um ponto-de-vista externo. O campo do *outro* “é onde o sujeito vai aparecer”.⁵⁵ É sob o olhar do *outro* — seja um *outro* real ou a projecção do *outro* no inconsciente — que o *eu* pode garantir que existe, como existe e por que motivo. É a partir desta expectativa percebida que o indivíduo desenvolve todos os seus esforços de aprendizagem e de construção de uma identidade.

O amor é especificamente humano, já que se associa a níveis de consciência que os animais não possuem, inclusivamente ligados à linguagem. É um ideal de tal forma complexo que é até difícil descobri-lo. Porque mais do que um relacionamento entre duas pessoas, o amor é uma falta — a falta da outra metade, que cumpre o eu, não só fisicamente, garantindo a sobrevivência da espécie, mas também participando no processo de desenvolvimento da personalidade do sujeito. Este ideal não se satisfaz com uma pessoa. E não é constante, ora transformando aos olhos do *eu* a pessoa amada, ora migrando para um novo objecto, uma nova pessoa assumirá o papel definido. Ambos os processos estão presentes na obra *Em busca do tempo perdido*. No primeiro caso, na forma como o herói vê a face da sua amada metamorfosear-se a olhos vivos; no segundo, na forma como percebe a essência em comum entre as diversas pessoas sobre quem o seu amor cai — a repetição de um ideal nas mulheres que ama que o herói busca para si.

63

*“Existe uma certa parecença, sempre evoluindo, entre as mulheres que nós amamos sucessivamente, parecença que diz respeito à fixidez do nosso temperamento (...) estas mulheres são um produto do nosso temperamento, uma imagem, uma projecção renovável, um negativo da nossa sensibilidade”.*⁵⁶ Esta repetição não é o “acrescentar uma segunda e uma terceira vez à primeira, mas elevar a primeira vez à “enésima” potência”, ela é “universalidade do singular” que é “não permutável, insubstituível”.⁵⁷ O amor é o mais dominante de todos os desejos, por ser simultaneamente intelectual e físico. “O ser amado aparece como um signo, uma alma: exprime um mundo possível desconhecido de nós”.⁵⁸ É o desejo de mudança que planta um amor. A vontade “é o servidor perseverante e imutável das nossas personalidades sucessivas”.⁵⁹ Como referimos antes, para Proust, o amor é feito de signos mentirosos, porque o

próprio amor, o mais elevado e sofisticado de todos os desejos humanos, é ele próprio uma mentira, uma confusão entre o objecto do nosso desejo e o signo que o contém. Não é a pessoa amada que amamos mas o mundo (físico ou social) que está em torno dela.

*“Eu não sou eu nem sou o outro,
Sou qualquer coisa de intermédio:
Pilar da ponte de tédio
Que vai de mim para o Outro.”* ⁶⁰

A *libido* parece dirigir o sujeito para fora da caverna. Para fora de si. Ajuda-o a imitar os outros e a mimicar as suas acções. O mundo como representação é o fruto da progressiva depuração da percepção. A razão, que nasce do *outro* e do exterior, torna-se interna e define a forma como tratamos a informação consciente que nos chega. O *eu* nasce do *outro*, não existe antes do confronto com um *outro* que defina a especificidade do *eu* no mundo — tal como é o grito que revela o silêncio até aí inapercebido⁶¹ — é o *outro* que revela o eu. É o *outro* e o mundo, tudo o que é exterior ao sujeito, que precisamente lhe forma o inconsciente e o consciente. A experiência interior é um reflexo do mundo exterior.

“Conquistada a consciência de si, a vontade de viver primeiro afirma-se e depois nega-se” ⁶²

Se imaginarmos a *vontade* como uma pulsão constante, como um rio que parte indiferenciado da fonte e, de acordo com os montes e terras por onde passa, se vai ramificando em diferentes rios e ribeiras, perceberemos em que medida, ainda que cada um destes pequenos cursos de água sejam únicos, todos eles fazem parte de um mesmo corpo de água. Esta força em expansão é como se fosse ainda a

explosão original a ser condicionada e guiada pelo tempo, pelo espaço e pelo princípio de causalidade — o movimento, a mudança, só existe num quadro espacial e temporal. A existência da *vontade* é a fonte da vida e do movimento do universo, precisamente aquilo que não conseguimos explicar e da qual não conhecemos senão os fenómenos — a essência da vida.

A força da *vontade* é inesgotável, é uma sensação de necessidade agonizante. “*O desejo humano nunca se satisfaz, uma vez que existe sempre uma tensão dirigida a um objectivo que se furta: mas é pelo menos possível a tensão e devemos reconhecer o objectivo*”.⁶³ No entanto, esta espécie de órgão não físico, como Lacan descrevia a *libido*,⁶⁴ indestrutível e inegável em si, ramifica-se em diferentes membros que agem independentemente sobre o mundo. Estes membros podem entrar em confronto entre si — sendo que o mais forte terá a capacidade de se impor ao mais fraco. É um princípio que se aplica à Física e que se aplica ao comportamento humano por igual, ainda que nos humanos esta diferença tenha contornos mais difíceis de discernir.

65

Nos seres vivos, o mais intenso desejo é o de viver. Tudo o que fazemos serve em primeiro lugar para sobreviver enquanto indivíduo e em segundo lugar para sobreviver enquanto espécie. Vimos anteriormente como a *libido* nos dirige no sentido de aprendermos a satisfazer ambas as necessidades. Mas desde os primeiros homens, que viviam ainda em cavernas, que percebemos a relativa futilidade destas acções. “*Na infinidade do espaço e do tempo, o indivíduo finito sente-se o nada*”.⁶⁵ A existência do indivíduo é somente um rasgo de tempo e nem sequer totalizante — ele faz sempre parte de uma consciência universal, que no entanto é completamente estranha e desconhecida na caverna em que o indivíduo vive. A representação como a conhecemos é individualizante, e embora acreditemos que

os outros que percebemos também experimentarão a vida como nós, não podemos se não imaginá-lo.

A visão individual opõe-se por isso a uma visão do universo. O medo da morte é precisamente o medo pela *“destruição do indivíduo, que na morte se revela evidente”*.⁶⁶ *“A morte dissipa a ilusão que separa a consciência individual da universal”*,⁶⁷ assim como dissipa a representação que descreve o mundo. Nesse aspecto, esta pulsão de morte é uma necessidade constante, uma agonia do desejo de viver que molda todas as decisões que fazemos. Neste estado, em que não só temos a perfeita consciência do nosso fim e em que somos guiados por forças e pulsões que gostaríamos de controlar, vivemos num estado de insatisfação permanente. Mesmo a satisfação completa de todas as necessidades físicas e espirituais nos leva a curto-prazo à sensação de tédio, que não é mais do que a necessidade de manifestação da *vontade* de viver, que se sente frustrada na harmonia atingida.

66

À medida que a *“consciência se torna mais distinta, e a consciência se eleva, cresce também o tormento”*.⁶⁸ Por isso, torna-se ela própria mais pronta a se negar. A *vontade* supõe em si já a necessidade do nada, tal como a expansão do universo conduzirá, acreditam alguns, a um universo de baixa energia e elevada entropia, o desejo do tudo parece ser simultaneamente o desejo do nada. *“A mesma consciência utilizada pela vontade como fogo de si própria, torna possível à mesma vontade a própria supressão e negação”*.⁶⁹ Schopenhauer, convencido tanto da própria vocação para o vazio da *vontade*, como ainda mais da agonia constante do mundo em que vivemos, propõe três caminhos para a supressão da *vontade*: o suicídio, a arte e a disciplina ou a vida ascética.

A primeira, ele prontamente descarta por ser apenas uma supressão da vida, mas precisamente por ser uma derrota do espírito, a vitória da agonia. Em todo o caso, o

suicídio evidencia a agonia da consciência e da *vontade* do mundo — ao chegar à sua espécie mais complexa e com maior consciência de si, a vida descobre aquilo que apenas de forma episódica acontece na vida animal (e geralmente associada a animais que vivem em contextos próximos dos humanos): o suicídio. Desta forma, e reafirmando que a *vontade* de viver é a descrição normal da *libido*, temos de aceitar que aquilo que leva alguém a contrariar esta forma é de uma violência incontrolável, uma *vontade* cega e maior que a própria vida. O suicídio é potente e chocante, mas impotente em vencer as próprias condições que o geram.

É aqui que precisamos de ser mais críticos em relação ao que diz o filósofo alemão e inverter a ordem da sua dissertação. Apesar de uma referência à arte e à estética — que era de resto baseada em convenções clássicas, ainda que abertas à revolução modernista que então se iniciava — como finalidade humana, Schopenhauer, no seu pessimismo, prefere defender o ascetismo e a vida disciplinada sem vontades. Ora no que até aqui temos estado a discutir, não andamos à procura de uma outra caverna onde nos enfiarmos. Esta via é também limitada pois falha na afirmação da vida humana.

O objectivo parece ser por isso a anulação do mundo, já que “*se não há mais vontade, não há mais representação, não mais universo*”⁷⁰ e “*para aqueles em quem a vontade é convertida e suprimida, este mundo assim real, com todos os seus sóis e as suas vias lácteas, isto, exactamente isto, é o nada*”.⁷¹ Este caminho terá sido inspirado pela doutrina budista, e concebe uma meditação constante no sentido de aniquilar a vontade cobarde chegando a um estado de graça semelhante ao *nirvana*. Este é pois um caminho que leva ao nada. Este nada, é o desaparecimento do indivíduo e das leis da representação. Neste estado místico a consciência individual daria lugar a uma consciência universal, enquanto parte de um todo.

Apesar de esta doutrina ter seu mérito e até um certo sentido poético, não resolve o problema fundamental da *vontade* constante, esquivando-se-lhe, ainda que em grau mais elevado que no suicídio. Para a tese de Schopenhauer muito terá contribuído o facto de vivermos num “*mundo fenomenológico irrevogavelmente prenhe de misérias*”,⁷² que antagónico à célebre tese de Leibniz, será o pior de todos os mundos possíveis. Este pessimismo categórico é em certa medida estranho à própria filosofia de Schopenhauer, que não sendo em bom rigor um idealista, acreditava na firme união entre matéria e ideias — mais, recusava a própria possibilidade de uma ideia perfeita cartesiana, ou mesmo kantiana, pondo-as no devido contexto de uma abstracção racional, que é estranha à essência do mundo, ainda que reflecta a representação que temos do mundo.

68

Como discutimos na primeira parte, a arte apareceu como resposta à morte e ao tédio. Transgressão, manifestação erótica, é específica à condição humana. A arte respeita e transgride a *vontade*, paradoxalmente. O indivíduo desaparece num objecto que lhe é externo, porta para um mundo maior. O choque estético diz respeito a um estado de suspensão da representação e o indivíduo “*elevando-se com a força da inteligência renuncia*” a ela, “*cessa de buscar (...) somente as relações dos objectos entre si, (...) mas unicamente e simplesmente daquilo que as coisas são*”.⁷³ Abraçando o tédio, “[*enche*] toda a sua consciência da contemplação tranquila de qualquer objecto natural presente (...) [*e*] perde-se completamente neste objecto, esquece o que é o seu indivíduo, a sua vontade, não subsiste se não como sujeito puro” não sendo possível de todo “*separar o percipiente do percebido, mas ambos se confundem numa só coisa*”.⁷⁴ Com a representação suspensa, os seus elementos — tempo, espaço e causalidade — deixam de fazer qualquer sentido. Quanto muito passam a ser percebidos de acordo com a natureza do

objecto artístico, mas neste, o tempo e o espaço são virtuais e mais do que a sua existência concreta — duração, espaço ocupado — agem sobre a memória, sobre todos os signos percebidos no passado e que serão percebidos no futuro, e alteram-nos.

A arte é a dissolução do indivíduo, é a saída da caverna. Constitui “*o sujeito livre da vontade, límpido espelho da essência do mundo*”,⁷⁵ e este êxtase contemplativo, “*não é uma janela sobre o exterior, sobre o além, mas um espelho*”.⁷⁶ A arte é a negação completa da *vontade*.

III - Onde se entrevê a luz ao fundo da caverna

Expulso do paraíso, o ser humano ganha a sexualidade e perde a imortalidade. Deixa de ser um mero espectáculo dos deuses, torna-se livre e infeliz. Em *Le Bassin de John Wayne*,⁷⁷ filme de João César Monteiro, Satanás representava simultaneamente a transgressão e a liberdade, e as suas acções iam no sentido de libertar Adão e Eva, primeiro, e depois guiar os Judeus para fora do Egito — libertando-os duas vezes da condição de escravos. É a consciência desta transgressão, o pecado original que torna possível e define o reino dos homens. Sabemos que desejamos a sexualidade, e sabemos que por isso pagaremos com a vida, a qual deixa de ser eterna. A religião católica deixa de operar a transgressão sagrada das sociedades primitivas e passa a controlar os *interditos* a bem de um modelo moral traçado para o progresso de civilização por via do trabalho e da razão. Foge da dimensão animal do homem e aponta para um divino, que será a fuga ao mundo físico, de tentações e provações. Neste sentido, a religião opera hoje no domínio do profano, e oculta ou dificulta o acesso ao sagrado. Este proibicionismo cria um potencial de transgressão ainda mais intenso, proporcionando uma experiência do sagrado mais profunda, e mais “*escaldante*”⁷⁸

— sem que seja, no entanto, em si mesma sagrada.

É na consciência desta condição e na busca de um sagrado que se pode escapar da caverna materna da humanidade, simultaneamente ultrapassando a dúvida sobre o real e sobre o vazio das comunicações interpessoais. Talvez assim se possa experimentar a real essência do mundo.

A razão é uma construção comprada ao diabo. Com o fim de nos desenvolvermos e dominarmos o mundo abdicamos daquilo que nos constitui enquanto animais: o não-saber. *“O avanço da inteligência teve como efeito secundário o diminuir o possível de um domínio que pareceu estranho à inteligência: aquele da experiência interior”*.⁷⁹ Só através de uma *“íntima cessação de toda a operação intelectual”* o espírito pode ser revelado.⁸⁰ A vida tal como a conhecemos não é possível sem o saber, mas o não-saber é igualmente fundamental a uma experiência completa do real. Porque nas brechas da representação codificada que é o entendimento do mundo, há fantasmas, sombras e dúvidas imateriais.

Cada obra de arte cria o *belo* em cada momento, essa experiência estética de contemplação que é uma suspensão do mundo como representação e consumação do não-saber do mundo. É neste êxtase além do sagrado que o humano é expelido da caverna-mãe, como ovo, como embrião de gente, na negação de toda a sua potência, cumprindo o seu nascimento constante em todos os momentos. A arte reconstrói a representação, revela o tempo e o espaço, e liga todas as coordenadas espaço-temporais entre si, através dos objectos artísticos.

Olho-ovo

*A História do Olho*⁸¹ é um conto erótico e obsceno, centrado na transgressão das convenções sexuais da sociedade

burguesa. Escrito para chocar, provocador, o livro que Bataille escreveu recorrendo a um pseudónimo lança os tópicos que viriam a definir a sua filosofia. A narrativa conta uma série de episódios de rituais sexuais, que vão desenvolvendo um carácter cada vez mais gráfico. Ovos, leite, fezes — alimentos e dejectos — vão catalisando a descoberta sexual dos jovens personagens, como que descrevendo a forma como as personagens se fagocitam mutuamente. Entre a pureza e a putrefacção desenvolve-se a sexualidade. A *História do Olho* remata com um episódio que faz jus ao nome da obra e em que todos os elementos do livro se encontram: numa igreja, jovens fazem amor com um padre matando-o durante o orgasmo final (uma *petit mort* transformada em *gros mort*); arrancam-lhe um olho, a personagem feminina insere o olho na vagina, enquanto continua em fornicação com o seu companheiro. Este episódio remete para um anterior, em que eram utilizados ovos cozidos para o mesmo efeito de estimulação. Além da obscenidade, desse espaço de transgressão, é nesta reciprocidade do ovo e do olho que reside a chave para o papel da arte e da finalidade humana.

71

O olho-ovo expelido pela caverna-útero projecta a humanidade no futuro. O olho, enquanto janela da alma, fonte de percepção do mundo e motor da identidade que nasce, é engolido pelo ventre feminino, a *origem do mundo* na perspectiva de Courbet, a *máquina do mundo* na de Camões, e vê-lhe o que está dentro. O ovo como origem da vida. O complexo olho-ovo é a arte como transgressão e como abertura radical do homem à contemplação do mundo. A experiência artística como substituição total da *vontade*, fusão com o mundo, a nossa representação. Como início e finalidade do ser humano, a arte define a visão como a construção de cidades invisíveis e é a dimensão do sagrado — o verdadeiro sagrado. Sexualidade, morte e arte: a trilogia do sagrado em Bataille. Num tempo de

religiões profanas e positivistas, moralistas e em última instância higienizadas, a arte é a única experiência possível do sagrado.

A arte funda-se no erotismo. Contém e é a morte e a sexualidade. Mas é um erotismo total, completo. O papel da arte é o de aniquilar a *vontade* através da experiência erótica da matéria, dos conceitos e das ideias, é o homem em êxtase a retomar o seu papel de partícula insubstituível do universo. A fusão indelével da *vontade* e da vontade objectivada em representação. A arte refunda o tempo original, o tempo na sua totalidade e supõe já a repetição do objecto artístico no futuro que vem. Uma obra não é só todas as obras que vieram antes de si, mas contém já o potencial de toda a arte que há-de vir — na dimensão fanstamagórica do tempo e do espaço, que são condições da representação e não do mundo em si. A arte é já um devir. É olho, porque é o olho que tudo percebe, é ovo porque nasce constantemente e a todo o instante. A sua potência total estava já em Lascaux, em Foz Côa. É a fundação da humanidade e a sua condição. Uma fundação que se renova, pois só no eterno renovar das formas e das ideias o homem pode acompanhar a eterna transformação das ideias.

Indo ao de lá da representação, a arte é simultaneamente sair de nós e entrar em nós, um processo interior que acede à reflexão de todo o mundo e a única forma de comunicação possível entre os diferentes mundos privados, de outra forma irremediavelmente isolados na sua eterna solidão. A arte é a comunicação entre o *eu* e o *outro*, é a ponte-de-tédio. Mas é também a condição humana, a membrana de passagem entre todos os mundos possíveis, e o cordão de contacto com esse distante mundo comum.



Em *El Perro Andaluz*, para simular o corte de um olho, Salvador Dali e Luis Buñuel cortaram um ovo dentro do globo ocular de uma vaca.⁸²

1. *O nascimento da arte*, de George Bataille, (Lisboa:Abril 2015) Sistema Solar, pp.52
2. Ibid. pp. 16
3. *As lágrimas de Eros*, de George Bataille, (Lisboa:Março 2015) Sistema Solar, pp.37
4. Ibid. pp. 41
5. Id., 2015:2, pp. 43
6. Ibid. pp. 45
7. *Les mains négatives*, de Marguerite Duras (1979)
8. Bataille (2015:2), pp, 55
9. *“perché la noia, e il suo estremo opposto che è la fame, può spingere gli uomini ai più furiosi eccessi”*: *Il mondo come volontà e rappresentazione*, de Arthur Schopenhauer (Milano:1991) Mursia Editore, pp.354
10. Bataille (2015:2) pp. 51
11. Walter Benjamin citado em *A Sociedade do Cansaço*, de Han Byung-Chul, (Lisboa:2014) Relógio D'Água, pp.26
12. Ibid.
13. Ibid. pp. 27
14. Bataille (2015:2) 129-130
15. *“Je suis celui qui appelle/ Je suis celui qui appelait qui criait il y a trente mille ans”*: Duras
16. *Diálogos volumes VI-VII, A República*, de Platão, (Pará: 1976) Universidade Federal do Pará, pp.286
17. Ibid. pp. 290
18. Ibid. pp. 288
19. Ibid. pp. 387
20. *Discours de la Méthode*, de René Descartes, (Paris:1959) Armand Collin, pp.4
21. *O Visível e o Invisível*, de Maurice Merleau-Ponty (São Paulo: 2003) Editora Perspectiva, pp.23
22. Ibid. pp.37
23. *Proust et les Signes*, de Gilles Deleuze, (Paris:2003) PUF, pp.83
24. Merleau-Ponty, pp.22
25. Deleuze, pp.11
26. Ibid.
27. Ibid. pp. 19-21
28. Ibid.
29. Ibid. pp. 32
30. Ibid. pp. 24-25
31. Merleau-Ponty pp.27
32. *“Nous pouvons causer pendant toute une vie sans rien dire que répéter indéfiniment le vide d'une minute, tandis que la marche de la pensée dans le travail solitaire de la création artistique se fait dans le sens de la profondeur”*: *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, de Marcel Proust (Paris:1954) Gallimard, pp.575
33. Deleuze, pp.55
34. Ibid. 61
35. Ibid. 57
36. Schopenhauer, pp.39
37. Ibid.

38. Ibid. pp. 41
39. Ibid. pp. 40
40. Ibid. pp. 65
41. Ibid. pp. 93 . *"Il pregio del sapere, o del conoscere, consiste nella comunicabilità e nella possibilità di venir conservato in forma fissa"*
42. Ibid. 157
43. Ibid. 200
44. *The Physical Principles of The Quantum Theory*, de Werner Heisenberg (2013:Estados Unidos da América) Dover Publications, pp.3
45. Schopenhauer, pp.173
46. Ibid. pp.151
47. Ibid. pp. 184
48. *Masculin Féminin*, de Jean-Luc Godard (1966)
49. *"il y a toujours la violence d'un signe qui nous force à chercher, qui nous ôte la paix"* Deleuze, pp.24
50. *Le séminaire de Jacques Lacan/ 11, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, de Jacques Lacan, (Paris:1973) Éditions du Seuil pp.221-222
51. Ibid. pp. 229
52. Ibid. pp. 145
53. Ibid. pp. 130
54. Ibid. pp. 150
55. Ibid. pp. 228
56. Proust, pp.561
57. *Diferença e Repetição*, de Gilles Deleuze, (Lisboa: 2000) Relógio D'Água, pp.42
58. *"l'être aimé apparaît comme un signe, une âme: il exprime un monde possible inconnu de nous"*: Id.:2003, pp.14
59. Proust, pp.533
60. *Ponte de tédio*, de Mário de Sá-Carneiro
61. *"comme le cri non pas se profile sur fond de silence, mais au contraire le fait survenir comme silence"*: Lacan, pp.34
62. Schopenhauer, pp.311
63. Lacan, pp.59
64. Ibid. pp.230
65. Schopenhauer, pp.352
66. Ibid. pp. 325
67. Ibid. pp. 324
68. Ibid. pp. 351
69. Ibid. pp. 329
70. Ibid. pp. 453
71. Ibid. pp. 454
72. Ibid. pp. 440
73. Ibid. pp. 216
74. Ibid.
75. Ibid. pp. 224
76. Bataille, pp. 69
77. *Le Bassin de John Wayne*, de João César Monteiro (1997)
78. Bataille, pp.82. *"foi com castigo que o cristianismo atingiu o seu valor escaldante"*
79. *L'expérience intérieur*, de Georges Bataille, pp.20
80. Ibid. pp.25
81. *L'Histoire de l'oeil* é um livro de Georges Bataille, editado pela primeira vez em 1928 sob o pseudónimo de Lord Auch.
82. *El Perro Andaluz*, de Luis Buñuel e Salvador Dalí (1928).



A Migração Digital das Imagens

Evergreen é um diário de viagem da artista russa Sasha Litvintseva ao Japão. Na sua jornada por “parques temáticos, museus, ilhas de tempo e cidades abandonadas”¹ mas também em túneis em construção e, Sasha cruza-se com alcateias de turistas e visitantes, todos munidos de máquinas fotográficas, numa “luta perpétua por perfeição e numa insaciável documentação de si próprios”.² Quando um géiser se levanta, dezenas de braços accionam flashes e o mesmo momento é capturado a partir de dezenas de ângulos diferentes. *Evergreen* dá-nos conta da onnipresença de dispositivos de registo de imagem, nos mais variados cenários. Fotografam-se florestas, plantas, pessoas, ruínas, museus; e Sasha filma isso tudo.

Evergreen, que é a história da obsessão da imagem, conta-nos a viagem de uma viajante intergaláctica e imortal. Nesta viagem, vemos o fluxo natureza-actividade humana, a relação do espaço natural com a indústria humana e a construção de cidades, entretanto abandonadas. Sente-se uma migração para um espaço desconhecido. Depois de deixar para trás ruínas de várias fases de civilização, para onde migrará a seguir este povo? O filme termina com uma esfera de écrans que onde vemos imagens da Terra, ao lado de diversas maquetes de cidades. Este mundo, constituído por imagens fotográficas captadas por satélites e modelos das cidades do futuro, constitui a imagem perfeita do mundo virtual: o local onde imagens de diferentes proveniências e sem uma correlação directa no globo se misturam e combinam, dando forma a uma cidade que se cumprirá, ou não, como aldeia global.

Estaremos nós, como viajantes intergalácticos, também

a navegar rumo a uma nova civilização? Uma civilização digital das imagens. Uma civilização que vive na rede virtual, sem memória do mundo real, ou pelo menos com uma relação de abstracção quase total em relação a ele? Este texto pretende ensaiar uma abordagem a um assunto intemporal de uma perspectiva contemporânea - como é que os humanos se relacionam com as imagens? E o que implica isso na forma como vivemos? Num primeiro momento, percebemos que a imagem é uma representação do real e, por isso, é um registo da memória de uma experiência. De seguida, percebemos as implicações técnicas e físicas da migração das imagens. Finalmente, abordando o conceito de museu imaginário de André Malraux, ensaiamos sobre a nossa relação contemporânea com as imagens.

A imagem como representação do real

78

Em *A Toca do Lobo*, Catarina Mourão investiga a relação da sua mãe com o pai, o escritor Tomaz de Figueiredo. Catarina analisa fotografias, documentos, lê cartas e textos do avô, ouve (e mostra-nos) a história que a mãe lhe conta. Entre todos estes registos, depara-se a certa altura com uma gravação da RTP do seu avô. Tratava-se de um programa sobre coleccionadores e colecções; a dele de saquinhas de cachimbos. Antes de enviar uma mensagem a uma neta Catarina, que ele não teria hipótese de saber que viria um dia a nascer, o escritor expõe a debilidade da televisão: não poderíamos ver as saquinhas em casa com a sua cor original, sentir o seu cheiro, a sua textura.

Tomaz de Figueiredo, no seu tempo de antena no canal público, reflecte sobre as limitações da representação. A capacidade e os limites da representação são uma das discussões mais importantes da ética e política da imagem. Rancière descreve que no regime estético da imagem de

arte não existe o irrepresentável,³ precisamente, porque a imagem contemporânea não pretende fazer-se passar por realidade. Assim, a distância entre a realidade e a sua representação, e a consciência desta distância, estão latentes, enquanto que no regime representativo se pretende desenvolver a cópia mais próxima do ideal possível. A revolução estética é paradoxal, pois ao mesmo tempo que assume como possível a representação de tudo, assume que esta só o é através de escolhas estéticas, materiais, éticas que demonstram já o facto de algo ser inexperienciável, mas apresentável. É uma arte profundamente consciente das suas limitações. *“Institui, como definição própria da arte, essa identidade de um saber e de uma ignorância, de um agir e de um padecer”*.⁴ Por exemplo, as torções, movimentos brutais e esgares de horror no caos de Guernica só poderão representar algo de inumano, horrível, monstruoso como a guerra civil espanhola. De igual forma, Rancière opõe Shoah de Claude Lanzmann aos filmes em que actores representam os prisioneiros judeus, como são o caso de *Kapo* e *Schindler's List*. Lanzmann não nos mostra os horrores do holocausto, mostra-nos o estranho silêncio que dele resultou e o seu esquecimento, o seu tabu. Por outras palavras, não nos mostra o momento do trauma, mas a sua cicatriz. *“Não há uma irrepresentabilidade como propriedade do acontecimento, há apenas escolhas. Escolha do presente contra a historicização”*.⁵ Assim, consegue simultaneamente representar *“o impensável do choque primeiro e o impensável projecto de eliminar esse impensável”*⁶ que as autoridades Nazi - e toda a população horrorizada, de forma inconsciente - tentaram levar a cabo.

A arte está hoje melhor munida para representar o impensável, por assumir a impossibilidade de aderir totalmente à realidade e de a manifestar sem ilusões e com clareza, comunicando as suas limitações em vez de as esconder. Uma fotografia não consegue substituir a

realidade, as coisas, pessoas, lugares. No fundo, o que é dito é que se a representação da coisa não é a coisa, não pode, muito naturalmente, valer por ela. Pode apenas descrever a distância que vai do sujeito a essa coisa, de acordo com os preceitos estéticos e tecnológicos vigentes. Por isso, porque a representação é e será sempre limitada, como Tomaz de Figueiredo dizia, o “cinema” não poderia mostrar as cores, os cheiros, texturas, e era por isso muito, tão pobre. Mas isso não significa que as não possa representar.

Catarina Mourão discorda parcialmente do avô: é certo que o cinema não transmite a realidade tal e qual ela é “*mas se não fosse o cinema*”, ela nunca teria ouvido a mensagem que ele tinha para ela.⁷ A imagem fotográfica tem essa capacidade de conservar pessoas, momentos, lugares para depois os revelar a quem não teve a oportunidade de os experimentar.

80

As fotografias, tal como outros documentos, aparecem como pilares que sustentam as histórias (e a História) que constroem a memória colectiva. As narrativas fotográficas contam, outras vezes provam histórias já contadas, desmentindo outras tantas verdadeiras. Toda a fotografia é documento do real, por mais fantasista, encenada ou abstracta que seja - assim como, por mais realista que seja, tem sempre algo de ficcional, de dissemelhante do real, e manifesta sempre uma escolha e um determinado olhar. O carácter ficcional da narração que a fotografia suscita é uma sua característica intrínseca. A fotografia tornou-se arte precisamente ao assumir em si estes jogos de construções do real, “*ao explorar uma dupla poética da imagem*”, “*a do testemunho visível de uma história escrita sobre os rostos ou os objectos; e puros blocos de visibilidade, impermeáveis a qualquer narrativização, a qualquer travessia de sentido.*”⁸ As histórias contam em si com doses variáveis de traços do real e traços ficcionais.

Em *A Toca do Lobo* temos alguns exemplos desta ficcionalização de um documento do real, que no caso nunca se quis ficcional. Numa foto com o pai Tomaz de Figueiredo, uma das pernas da mãe de Catarina era ocultada pela outra, tornando-a assim “a menina pernetta”; ela mostrava outra foto às amigas apresentando o sal capturado pela câmara como sendo neve; noutra ainda em que aparecia a dormir dizia que fechara os olhos quando notara que estava a ser fotografada, para dar essa impressão. Da mesma forma são famosas as manipulações das fotografias de Estado manipuladas pelos soviéticos, ora era Trotsky que era removido delas, ora através de cuidado casting dos companheiros de foto fazia do baixote Estaline um gigante de dois metros.

No pólo oposto, não se pode dizer que as séries de fotos abstractas de Wolfgang Tillmans, em que ele faz os químicos fotográficos revelarem, sem a utilização de um negativo, a imagem não deixa de ser uma captura do real - aquela é a luz da sala captada, são “*resquícios da realidade*”.⁹ Ao contrário da pintura e da palavra, a execução da fotografia não passa pela inteligência humana. A fotografia pode ser pensada antes e depois do disparo, mas o processo de impressão da luz no filme (ou no processo de digitalização) não depende de uma subjectividade.

A fotografia é ao mesmo tempo verdade e mentira, ao mesmo tempo ciência e força do oculto. Heisenberg demonstrou no seu Princípio da Incerteza que o acto de observar o mundo físico altera-o, tornando inexactos os resultados de toda a observação. Se se referia à dimensão quântica, não poderemos afirmar que isto se aplica também à fotografia e ao cinema? Tal como foi demonstrado no documentário *Chronique d'un été*,¹⁰ em que os intervenientes foram filmados a ver as suas imagens e assumiram que, no momento em que foram filmados, sem que tomassem noção disso, estavam já a representar.

Esta construção de um real-ficção é estrutural nas memórias dos países, das famílias, do mundo. Mas também os indivíduos procuram registrar a prova da sua existência e a prova dos seus sentidos, para as revisitarem posteriormente. Do abismo da existência, do onipotente questionamento científico que leva Descartes a assumir que se sabe que existe é porque o pensamento em si é uma existência, no mínimo de um fluxo de ideias imaterial, mas que tudo o resto é incerto. Essa dúvida existencial é a obsessão do personagem principal de *Alice in the Cities*:¹¹ de câmara polaroid na mão fotografa tudo o que lhe aparece à frente, para ter a certeza que viveu o que viveu, para ter a certeza que viu o que viu - em suma, para ter a certeza que existiu.

Esta é já um sintoma precoce de uma sociedade da informação, de uma sociedade do espetáculo, e da obsessão pela imagem enquanto vestígio do mundo. Em *Evergreen*, Sasha regista esta obsessão, esta constante documentação, esta contemporânea necessidade de guardar provas, para si e para os outros.

Se a migração digital das imagens é importante é precisamente porque é nas imagens, em particular nas fotografias, que as nossas memórias se tornam legíveis e as nossas vidas se constroem. Porque são as imagens que corrigem as limitações da percepção e que nos ajudam a iluminar os recantos obscuros da memória.

A Migração Digital das Imagens

*“Radio, television,
news networks,
whether they exist or not,
present or future.
Bits have replaced savings.
Gold and dollar belong*

*in the past.
Right here, feel the beating
of the heart of the future.
The Knowledge-standard!"* ¹²

A revolução industrial e a promessa de melhor condições de vida desencadeou aquilo que viria a ser chamado de êxodo rural. Pessoas migravam para as cidades em busca de trabalho e melhores condições de vida. Da mesma forma, mais recursos eram alocados na indústria, criando cada vez mais postos de trabalho. Com a revolução digital algo de muito parecido sucedeu: os nossos recursos foram centralizados na rede, novas oportunidades de emprego surgiram, lá. Uma migração digital massiva está ainda em curso, já em fase avançada. Os seus habitantes? Imagens, textos, documentos. Milhões e biliões de gigabytes de informação povoam a rede imaterial, materializado em diversos data centers, geralmente privados, espalhados pelo mundo. Muitas cópias, clones e alguma geração espontânea. Progressivamente, o que existe em matéria organizada, vai sendo transformada em informação digital. Neste meio, as imagens encontraram a sua vocação ideal, muito adequada à sua natureza representativa. Distantes os objectos que lhes deram origem, as imagens assumem-se como realidade virtual, uma dimensão para a qual apenas temos pequenas janelas, onde estas imagens, como ideias, andam a vaguear nas cosmopolitas cidades da Google e do Facebook. E assim nasce uma gigantesca representação do mundo, qual clonagem digital. Uma enciclopédia gigante sobre tudo o que existe.

83

A perversidade da situação prende-se com o facto de agora toda esta informação estar armazenada, com um custo, através de uma troca comercial - neste caso é a própria informação, ou seja a nossa memória, a mercadoria. Naturalmente que a revelação da fotografia também era feita

por pequenos fotografos, que nas suas salas de revelação viam os segredos que as fotografias privadas escondiam. Mas depois de pagas, elas eram trazidas para casa. Pertenciam só a quem as tinha. A fotografia digital pertence, se estiver numa rede social, virtualmente a toda a população da Internet, e além de nós, se estiver armazenada na cloud de forma privada, pertence também à empresa que presta o serviço de armazenamento. E se um dia decidirmos apagar essa conta, eles continuarão com essa informação, nós, perdemo-la.¹³

No entanto, não é de desprezar a importância de redes sociais para a manutenção dos ficheiros digitais. Uma das grandes incógnitas dos ficheiros digitais é a sua durabilidade. Alguns dos factores que põe em causa a sua “preservação a longo-prazo” são “a curta vida dos media, hardware e software obsoletos, a lentidão de leitura de media antigos e websites defuntos” .¹⁴ “More importantly, we lack proven methods to ensure that the information will continue to exist, that we will be able to access this information using the available technology tools, or that any accessible information is authentic and reliable.”¹⁵ As redes sociais garantem a durabilidade destes ficheiros, ao garantirem a sua constante actualização a formatos mais recentes.

Como num *outsourcing*, os indivíduos delegam a responsabilidade de armazenar e conservar as suas imagens a empresas ou websites, que, por sua vez, usam essa mesma informação como mercadoria ou pelo menos criam uma plataforma sobrecarregada de publicidade. Existe uma diminuição de custos para o utilizador, que não tem assim de revelar as fotos ou sequer de guardar espaço no disco para armazenar informação. A migração digital das imagens corresponde a um *outsourcing* da memória, ou pelo menos de suportes de memória. Por outro lado, representa também o *outsourcing* por parte das empresas de publicidade da responsabilidade da prospecção de públicos: através da

interação das pessoas com as imagens na rede, percebem quais são os seus públicos e como chegar até eles.

A nossa memória é uma mercadoria. E as empresas querem-na. Perceber por onde andamos, que produtos gostamos de consumir, as nossas cores favoritas. No futuro os produtos e respectivas publicidades serão cada vez mais minuciosamente adaptados ao cliente que esperam seduzir.

Da mesma forma que no Novo Mundo a carga histórica do património arquitectónico é muito menor que na velha Europa, no mundo digital as grandes estruturas que o sustentam mais depressa são destruídas do que no mundo físico. Esta fragilidade é compensada pela facilidade de fazer cópias e pelo facto de frequentemente os sites serem apenas inventários de ligações para informação que está protegida noutros sítios. De outra forma, colapsos como o do MegaUpload e proibições como a do PirateBay teriam sido irreversíveis, o que teria como consequência a perda de informação equivalente a várias cidades do mundo digital. Em todo o caso, tais potencialidades não salvaguardam a monumental perda de informação que aconteceria com uma falência brusca dos gigantes da cloud. Não é provável que isto aconteça, mas a dependência, ainda que apenas simbólica, de uma parte tão sensível da experiência humana por gigantescas empresas privadas é assustadora.

Se no passado, os documentos tinham primeiro a sua versão física, sendo depois digitalizados e arquivados, e só depois disponibilizados na rede, hoje perdeu-se já o hábito de fazer a cópia física, já se começa a nem arquivar as imagens nos nossos hardwares. Assim, a imagem criada é imediatamente enviada para a nuvem. É este o funcionamento geral de muitas aplicações de smartphones que, para poupar memória, enviam directamente para a rede a informação desejada. Assim, as redes sociais armazenam em exclusivo uma grande quantidade de informação.

O Museu Imaginário

André Malraux desenvolveu em 1947 o conceito de Museu Imaginário, imaginando um museu que não existe fisicamente. *“Traduz, inicialmente, a ideia de um museu de imagens, para depois vir a significar, sobretudo, um museu do imaginário. Dois conceitos que dialogam e se completam a todo instante.”* ¹⁶ A primeira diz respeito ao acesso a todas as obras de arte do mundo, através de um arquivo de imagens. A segunda, a um espaço mental, constituído por todas *“as obras presentes”* num homem. Enquanto a primeira diz respeito a uma colecção de imagens que permitem aceder a todas as obras existentes, no presente e no passado das várias geografias, o segundo remete para o imaginário *“de cada homem”*, onde se podem combinar obras vistas em museus, com imagens e reproduções de obras desaparecidas - no fundo, é um museu constituído por tudo o que se conhece. Ambos os conceitos estão profundamente ligados com a noção de memória e podem estender-se a conhecimentos de outras áreas - o conhecimento geográfico do mundo por exemplo. Desdobrando o conceito, é possível descrever o museu imaginário como a memória que o indivíduo tem do mundo, ou, interligando os vários museus dos vários indivíduos, uma memória colectiva do mundo. Portanto, todo o organismo humano ou conjunto de organismos pode ter um museu imaginário específico associado.

Esta interligação de diferentes bases de informação lembra aquilo que é a Internet hoje, que está precisamente entre as duas constituições do museu imaginário: baseada numa série de bases de dados espalhadas pelo mundo fisicamente, a Internet é uma rede gigante virtual que liga todos os conhecimentos do mundo. Dennis Adams vê *“a prescient manifesto of the digital age that enacts the displacement of the physical art object and the museum*

by photographic reproduction".¹⁷ Malraux queria apenas descrever um reino do conhecimento na imaginação e a possibilidade de conhecer o que não é fisicamente acessível, mas a noção de museu imaginário, na sua forma mais material, descreve a postura contemporânea humana face às imagens, aos museus e ao mundo em geral.

Nos museus de hoje, além da presença evidente da máquina fotográfica, vemos frequentemente quem nem olhe directamente as obras, a decidir o olhar pelo ecrã da câmara. A visita ao museu torna-se mero momento de registar e arquivar as obras presentes, sem que elas sejam vistas, e sem que quem as vê se deixe impactar esteticamente por elas. Esta possibilidade revela-se prejudicial para a memória: aqueles que fotografam um museu lembram-se pior do que viram.¹⁸ Se é verdade que a imagem pode restituir à vida objectos, pessoas e lugares distantes, seja no tempo ou no espaço, também é verdade que o que é restituído não é se não uma sombra, uma representação. Se não existe o irrepresentável, se podemos contactar com tudo o que já existiu, isso não significa que o possamos viver e experimentar.

87

Da mesma forma que podemos falar de uma memória colectiva e de uma memória individual, podemos também falar de uma experiência colectiva e de uma individual. Com o aparecimento das redes sociais, a *praxis* da documentação tem como objectivo atingir uma rede de humanos e, portanto, o objectivo último da fotografia é já ser inserida na comunidade digital. O "fotógrafo" adia a experiência estética e sensível do presente, abdicando de uma experiência individual, para, já na rede, ver, analisar e experimentar essa imagem, agora num contexto colectivo de um fluxo de imagens.

Isto é próprio da sociedade do espetáculo, em que a relação entre as pessoas é mediada por imagens formando uma "*espectacular separação*" entre o que é filmado e

a sua imagem, entre o real e o filmado.¹⁹ A imagem não mitiga a não-presença, nem substitui a experiência. Harun Farocki investigou nos seus trabalhos sobre imagens de videovigilância em prisões e sobre guerra à distância o distanciamento que as imagens podem criar em relação aos seus referentes. Se por si só esta noção já implica um desligar do mundo, as suas consequências terminam num desligar da sociedade humana. *Serious Games I-IV* (2009-10) that documents the use of video game technology in the imaging and imagining of war. *“The flattened landscapes and point-of-view perspectives of game space are used to prepare soldiers for war by making it unreal, and later help them recover from the effects of war by turning the reality they experienced into a virtual one.”*²⁰ Se nas primeiras sessões dos irmãos Lumière a audiência abandonava apavorada a sala de projecção, convencida de que o comboio que investia contra si era real e não uma imagem, hoje acreditamos que as imagens são só imagens, seguras. A imagem tornou-se uma obsessão, mas aquilo a que ela se refere tornou-se abstracto e distante - e irrelevante para os habitantes do digital.

Assim esta civilização que vive numa “*insaciável documentação de si própria*”, perde a experiência do real. Ao documentar sem viver, ao reservar para o futuro a experiência estética e sensível do mundo, destrói-a. A experiência que dessa documentação, dessas imagens, nasce é desligada do real que lhe deu origem; é virtual.

Naves para o nada

A internet reclama conseguir representar o mundo inteiro ao acumular (virtualmente) todas as representações que existem ou já existiram. Ferramenta poderosa, torna-se obscena quando se revela como um mundo em totalidade. A ilusão da representação faz-nos migrar para o mundo virtual.

As nossas “memórias” são virtuais. Quais viajantes intergalácticos, vivemos já na rede. A partir do momento em que a relação que temos com o mundo é mediada por representações desligadas - muitas vezes sem terem aquela virtude estética da consciência das suas limitações -, podemos afirmar que vivemos também na virtualidade. Se as nossas interações intelectuais são feitas em relação a representações e não aos seus referentes, não podemos dizer que vivemos intelectualmente no mundo físico.

Esta assunção supõe também que de seres individuais, nos vamos transformando lentamente em seres colectivos, no momento em que o nosso *museu imaginário* é igual ao do mundo todo - que de resto é paradoxalmente solitária, individualista na dimensão da vida *offline*. No momento em que o nosso olhar é definido pelas máquinas fotográficas que apontamos, já a pensar no momento da partilha. Adiamos a experiência estética e sensível individual para depois a vivermos colectivamente em rede. Isto reforça a ideia de que somos parcialmente seres digitais, quando isto acontece. Se a fotografia que tiramos não registou no momento uma experiência estética, a experiência que nasce no momento do contacto é já virtual. Deixa de ser uma recordação para ser uma prótese.

89

A experiência virtual da imagem é nestas condições colectiva, atrasada e desligada do mundo real. A nossa dependência delas é por isso maior, uma vez que elas deixam de ser ferramentas e representações, e passam a ser a realidade em que se vive. Talvez por isso o fascínio tecnológico se volte agora para sentidos ainda não digitalizáveis como a profundidade da imagem. Assim, salvar a representação dessa pobreza de que Tomaz de Figueiredo a acusava.

O mundo digital pode ser um meio de enriquecimento das experiências individuais, no entanto não as substituem. Esta obsessão com a documentação pode ser uma

consequência da sociedade positivista descrita por Han Byung-Chul em *A Sociedade do Cansaço*. Han descreve uma sociedade obcecada com a produção, hiperatenta, que por isso só se entrega de forma superficial aos estímulos.²¹ Assim, produzimos imagens desligadas do real, em grandes quantidades.

Por outro lado, à grande dúvida sobre a durabilidade dos ficheiros digitais soma-se o receio da propriedade destes se estar a concentrar nas mãos de grandes grupos tecnológicos. Se gigantes como a Google e o Facebook falirem, poderá ser necessário um bail-out para garantir que não perdemos todos os nossos ficheiros digitais. Este cenário é alarmista, mas avisa para a falta de garantias quanto à sobrevivência destes ficheiros. A certa altura Sasha Litvintseva reflecte sobre a perda das imagens:

90

"If i could only gather all the images produced that night, i could show you the magnificence of that lost world. It's as if the people sensed that they might not see it again, and they themselves, might not be seen again. That night was full of light but no one will see those images again" ²²

O horror ao esquecimento: é preciso lembrar que foi aí que a necessidade de registar o mundo surgiu. É daí que vem a obsessão da imagem. A grande viagem de Evergreen mostra-nos algo mais que nós esquecemos: as imagens são veículos que nos ajudam a navegar no mundo, no tempo, na memória. Que nos transportam da nossa posição actual para uma outra. Quando a produção de imagens se desliga de uma experiência sensível, as imagens transformam-se em naves para o nada, veículos para elas mesmas. Talvez o mundo digital seja uma espécie de estação espacial, mais do que um novo planeta colonizado.

1. Sinopse de *Evergreen*, realizado por Sasha Litvintseva (2014)

2. Ibid.

3. *O destino das Imagens* de Jacques Rancière, (Lisboa: 2011) Orfeu Negro, pp.171.

4. Ibid. 159

5. Ibid. 171

6. Ibid. 177

7. *A Toca do Lobo*, realizado por Catarina Mourão (2014)

8. Rancière, 20.

9. Palestra de Wolfgang Tillmans em Serralves, “*A Felicidade sem Título*”, 4 de novembro, 2015

10. *Chronique d'un Été*, realizado por Edgar Morin e Jean Rouch (Argos Films, 1961)

11. *Alice in the Cities*, realizado por Wim Wenders (1974)

12. *Level Five*, realizado por Chris Marker (1997)

13. Autor desconhecido, BBC News (maio de 2009) . Consultado a 12 de janeiro, 2016. <http://news.bbc.co.uk/2/hi/8060407.stm>

14. *The Paradox of Digital Preservation*, de Su-Shing Chen, Perspectives (2001) :2-6

15. Ibid.

16. *La Tête d'Obsidienne*, de André Malraux, (Paris: Gallimard, 1974):118 citado em Edson Rosa da Silva, “*O museu imaginário e a difusão da cultura*”, Revista Semeiar 6, (2002).

Consultado a 2 de janeiro, 2016 http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/6Sem_14.html

17. Sinopse de *Malraux Shoe's*, de Dennis Adams, (2012).

Consultado a 2 de janeiro, 2016 <http://transmediale.de/content/malrauxs-shoes>

18. *Point and Shoot Memories: The influence of taking photos on memory for a museum tour*, de Linda A. Henkel, ", Psychological Science (Dezembro 2013).

Consultado a 7 de janeiro, 2016 <http://pss.sagepub.com/content/early/2013/12/04/0956797613504438.full.pdf+html>

19. *La Societé du Spectacle*, realizado por Guy Debord, (1973)

20. “ONE IMAGE DOESN'T TAKE THE PLACE OF THE PREVIOUS ONE: Harun Farocki's *Images of War (at a distance)* at MoMA”, de Leo Goldsmith e Rachel Rakes, Brooklyn Rail, 3 de outubro, 2011.

Consultado a 10 de janeiro, 2016 <http://www.brooklynrail.org/2011/10/film/one-image-doesnt-take-the-place-of-the-previous-one-harun-farockis-images-of-war-at-a-distance-at-moma>

21. *A Sociedade do Cansaço*, de Byung-Chul Han, (Lisboa, 2014), Relógio d'Água

22. Litvintseva

EPÍLOGO

Um Certo Estado de Incerteza

O *momentum* de uma partícula ou de um corpo descreve o seu estado de energia, ou seja, a forma como os seus corpúsculos se agitam e reagem a estímulos energéticos. Este estado faz-nos lembrar o princípio de razão kantiano (apresentado neste livro sob a reinterpretação de Schopenhauer), na medida em que este princípio também descreve as variações do corpo ou partícula no tempo e no espaço — e são estas variações que experimentamos e que percebemos como o mundo.

93

Entre estes comportamentos contam-se a transformação de uma na outra: energia e matéria têm naturezas diferentes, mas estão intimamente ligadas no tecido do mundo. Heisenberg determinou que a observação transforma o objecto observado e que, portanto, toda a medição e análise, pelo menos ao nível quântico, têm um certo nível de incerteza associado.

A nível quântico e em níveis mais macro, a incerteza parece fazer parte da construção do universo e da experiência humana. Em face desta, a ciência e a arte agem de forma diferente: a ciência reconhece-a mas tenta ultrapassá-la; a arte tem-na como condição e é uma sua afirmação.

O que caracteriza o meu estudo e dele foi resultado é um constante movimento de fuga, eternamente projectado sobre diferentes tempos e locais. A tradução de um desejo

de saber — a marca da mão na parede da caverna — é um movimento de fuga rumo ao abismo. Uma vez descoberto o seu objecto, é necessário reformular as questões e as condições do estudo para que se perpetue, na busca de um novo algo.

Neste movimento perpétuo que é a condição de devir da arte, e também do universo, o único resultado possível é o restabelecimento das condições de incerteza iniciais: para descobrir criando novas formas, novas palavras, novos locais.

Para isso é necessário que a investigação seja inconclusiva, fracassada. Procura-se um certo estado de incerteza, em que o que se desconhece é não só constante, mas infinito e crescente. A repetição de uma impotência humana que sempre se supera. Concluído o trabalho não há resultados. Resta apenas um desejo de saber que continuará a animar uma vida de estudo e a agitar as novas coisas que estão para vir.

Agradecimentos: Miguel Leal, Fernando José Pereira, Cristina Mateus, João Sousa Cardoso, José Alberto Pinto, Maria Mire, Dinis Caiola, Miguel von Hafe Pérez, Jiôn Kiim, Susana Vilas-Boas, Teixeira Barbosa, Sungrea Kim, Oh Sang-II, Christian Rättsch, João Rebelo, Francisco Vaz, Ricardo Prado, German God, Helena Amorim, Enrico Masi, Stefano Migliore, Caucaso Factory e todos os colegas do MPAC.

Todas as fotos pelo autor, excepto em:

96

Página 29: 2ª Vista de Exposição por Pierre Vlček.

Página 37: Foto de Maria Mire